
王耀華 著
三弦藝術論
上卷
中國三弦及其音樂

上　　卷

中国三弦及其音乐

三弦艺术论

中国三弦及其音乐

王耀华 著

上 卷

海峡文艺出版社

（闽）新登字05号

本书蒙日本国际交流基金奖助出版

三弦艺术论（上卷）
中国三弦及其音乐
王耀华　著
*
海峡文艺出版社出版发行
（福州得贵巷27号）
福建新华印刷厂印刷
开本850×1168毫米 1/32 10.375印张 4插页 251千字
1991年12月第1版
1991年12月第1次印刷
ISBN 7—80534—422—1
I·374 精装定价：9.80元

前　言

笔者原本是从事中国传统音乐理论研究和教育工作的，其重点是福建传统音乐。众所周知，中国有着广阔的土地，悠久的历史，在这辽阔的土地上漫长的历史进程中，孕育了丰富多彩的传统音乐，留下了浩如烟海的古代音乐理论著作。因此，搜集、整理、保存这些宝贵遗产，对之进行系统深入的研究，并从中总结中国传统音乐的理论体系，作为今后进一步发展的借鉴，就成为当今中国民族音乐理论工作者责无旁贷的使命。

福建，地处中国东南海隅，背山临海。在历史上曾由中原地方迁入大量住民，随之，许多中原的音乐文化亦带到了福建，并被保存至今。其中，福建南曲就遗存着中国古代从先秦时期到魏晋南北朝、唐、宋、元、明、清各个时代的许多音乐现象。因此，有些中国音乐史家称福建为中国古代音乐的博物馆，福建南曲是中国古代音乐的活化石。

很幸运的，笔者就是生活在这蕴含着丰富宝藏的民族音乐海洋中。为了报答先辈们的辛勤劳动，也为了记录点滴的学习心得，从1978年以来，笔者写下了拙著《福建民间音乐简论》、《福建南音初探》（均与刘春曙合著），拙文数十篇，并从中选出部分结集为《民族音乐论集》。

正是在以上研究过程中，笔者深切地感受到了福建音乐文化

与日本冲绳音乐文化在历史上的频繁交流。因此，对福建与冲绳的音乐文化的比较研究产生了兴趣。为了总结中国、福建与日本、冲绳音乐文化交流的历史经验，为了使具有悠久历史的中国与日本、福建与冲绳的音乐文化交流得以进一步发展，立下了进行中国音乐与日本冲绳音乐之比较研究的志向。

笔者的这一志向得到了当时的中国音乐家协会主席吕骥先生等人的大力支持。因此，1983年11月，我作为中国音乐家代表团的一员，应日中文化交流协会的邀请而访问日本，得到了第一次亲身感受冲绳音乐的机会。在此期间，冲绳人民的友情和优美的音乐，给我留下了深刻的印象，并且得到了一些冲绳音乐的录音、曲谱、文字资料。归国以后，开始了中国音乐与日本冲绳音乐的比较研究。

为了获得更多的实地体验和感性知识，也为了取得更多的研究资料，使研究进一步深入展开，承蒙团伊玖磨先生、岸边成雄先生、吕骥先生的推荐，在日本国际交流基金的资助下，使笔者于1986年8月1日至1987年7月31日得到了再一次到冲绳考察研究的机会。这一期间，笔者是在紧张愉快的状态之中度过的。会见了许多老朋友，结识了许多新朋友，诸多的艺能鉴赏，每周三次的三线古典音乐的练习，每周两次的冲绳音乐史的听讲，冲绳本岛、宫古群岛、八重山群岛、奄美大岛等地的采访，都使笔者得到了很多新的感受和收获。其中，最为深刻的感受是冲绳人民对乡土艺能、乡土音乐的热爱。在那里，无论男女老幼，都喜欢自己故乡的舞蹈、歌谣、三线。冲绳的人们，以能歌善舞为追求的目标，用孕育于自己生长的土地上的艺能来寄托自己的民族感情，增强民族意识，增进对乡土热爱的感情。数量众多的三线古典音乐研究所、筝曲研究所、琉球舞蹈研究所、民谣研究所，像雨后春笋般地遍布各地，培养了一代又一代的乡土艺术家、民

族音乐家；每年一度的冲绳タイムヌ社、琉球新报社主办的三线古典音乐、琉球舞蹈的比赛评奖，对乡土艺术家们研修的成果进行肯定；各种民俗行事又使民俗艺能、古典艺能与人民生活继续保持着密切的联系。这些都使古典艺能获得了继续生存发展的土壤。

与此同时，使我对中国和冲绳在传统文化的各个方面的密切关系有了更为深刻的感受。

首先，在饮食文化方面，以猪肉为原料的各式各样的食品，例如：冲绳面条、线面、豆腐炒青菜、猪蹄等，无论从制作方法、或是味道、或是名称等方面来看，几乎都和中国南方（尤其是福建）相同。

其次，冲绳的方言和中国南部方言，特别是福建方言也有密切的关联。在冲绳方言的语汇中，能够看到许多直接从中国借用的词汇。例如：吃饱了、阮、阿妈、香片、龙眼、大碗、斗鸡、斗牛、桔饼、猫等，这些语汇的发音和中国南部方言的发音几乎完全一致。

在民俗信仰方面，以狮子驱除邪魔、每家每户敬灶神、石敢当的建立、焚字炉的设置、以及风水信仰等，也是由中国传过去的。

此外，在自然环境、气候、植物、建筑物以及人们的性格方面，都与中国的南方，尤其和福建相仿，因此，笔者在冲绳能够很快就习惯了起来。

在音乐方面的感受就更为具体深刻了。诚然，从中国传过去的原原本本没有变化的东西，在现在的冲绳已经找不到了。但是，在各种各样的艺能形式，从各种艺能形式的各个方面的内部因素进行深入的考究、分析，其中的密切关系是容易理解的。并且从中更可以发现冲绳人民的受容性和创造性，冲绳人民在吸收

他国、他民族音乐文化的同时，善于按照自己的方式进行变化、改造，从而创造出具有独特风格色彩的音乐文化。在冲绳的一年期间里，笔者将自己的心得体会写作了论文多篇，并由那霸出版社结集出版了《琉球、中国音乐比较论》。

通过冲绳的考察、研究，使笔者更坚定了进一步深入研究冲绳音乐文化，并把它介绍给中国人民的信念，希望中国的广大人民群众通过音乐文化这一窗口，了解冲绳，了解日本，了解冲绳人民的智慧和创造精神，促进中日友好关系的进一步发展，并使之世世代代永远友好下去。

1987年8月归国以来，笔者又在中国各地广泛地进行了有关中国三弦的资料搜集、整理、研究工作，北至北京、天津、内蒙古，南临广州、潮州、汕头，东往江苏、上海、浙江，西到四川、云南、广西，中达河南、陕西，拜访同行、艺人，观摩演出，参观民俗音乐活动，查考各种古籍资料和考古发现，加深了对三弦中的某些理论问题的理解。从亲身经历中感受到：中国三弦无论在乐谱、记谱法，或是形制、乐器制作，以及音乐系谱、文献记载等方面，都有丰富的蕴藏，确为中国传统音乐的一大宝库。并产生了把它介绍给中国、日本、尤其是我的冲绳朋友和日本音乐界同行的强烈愿望。

正是以上这些切身体会，催促着笔者写作了这一部《三弦艺术论》。全书包括绪论、中国编、日本冲绳编、比较编。在绪论中论述了在亚洲中的中国、日本冲绳及其音乐，以及进行二者比较研究的方法论。为使读者更为具体地了解中国三弦的源流、中国三弦音乐的各个方面及其音乐系谱，将近几年来对中国三弦的研究成果综合为《中国编——中国三弦及其音乐》。为了向中国读者介绍日本冲绳的优美音乐、冲绳人民对自己乡土艺能和乡土音乐的热情、冲绳三线音乐的魅力之所在，写作了

《日本冲绳编——日本冲绳三线及其音乐》。下篇《比较编——中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究》，则是对两地之间存在的历史关系、文化交流、音乐型态的各个方面的关联的论述，为了弄清中国与日本冲绳在音乐方面的关系，也涉及了日本本土、东南亚音乐与冲绳音乐的联系。

同时，在研究方法上也有所探求。一是突破就音乐论音乐的局限，试图从更为广阔的领域，运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐，以明确音乐在文化整体中所处的位置及其自身的特点。二是突破就中国三弦与冲绳三线之比较研究的局限，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系；从中国与日本冲绳的全部音乐中来研究三弦、三线及其音乐，从音乐学的各个方面来相互印证，试图求得比较客观全面的分析，得出较为合符实际的结论。

俗语说："温故知新"。希望拙著的出版能对中国读者了解日本、了解日本冲绳及其音乐，对日本读者了解中国、了解中国音乐，对中日两国读者了解两国人民之间在历史上的友好往来关系有所裨益，从而促进中日友好关系的进一步发展。

王耀华

1990年11月3日

吕 骥序

三弦，在中国民族音乐中以其具有的强大的艺术魅力，而在南北许多民族的音乐艺术中都占有不可忽视的独特地位。她本来应该是一件独奏乐器，但通常是作为伴奏乐器被应用于各种民间音乐中。

三弦在日本同样受到民间音乐家和广大听众的爱好。虽然在流行过程中，按照日本人民的习惯用语，被称为“三味线”或者“三线”，在形制上和中国三弦也略有不同，这是三弦长期流行于日本，以适用于日本人民而获得的发展。

《三弦艺术论》的作者，为了研究日本音乐与中国音乐的交流关系，首先选择了距离中国较近的琉球作为他研究课题的突破口。作者在琉球居留期间，曾在当地参加了三线辅导班，深入学习了几个月，掌握了三线演奏的全套基本技能，并曾在他为琉球观众举行的音乐会中演出了三线音乐，受到了到会听众的热烈欢迎。由此可见，作者对于研究琉球三线音乐付出了多么大的努力。作者在未着手写这部书以前，已经对我国流行于各地各民族民间音乐中的大中小不同形制的三弦进行过广泛调查，对三弦流行于各民族音乐中所起的作用，特别对于各种形制三弦音乐的风格进行了比较系统的研究和深入的分析。所以，作者在这本书中对三弦在我国和日本民间音乐中的地位和作用，进行了专项研

究。

本书最大的特色是以相当篇幅分别论述了我国三弦和日本三味线、琉球三线的形制异同，历史上的发展和衍变，演奏上的不同特色；尤其难得的是通过对音乐风格的比较研究，更深入地显示了中日民族在文化上的密切关联和心态上的异同。

所以说，作者的这部著作研究了过去未受到特别重视的乐器，又更加清晰地展示了中日两国人民在悠长历史中的文化交流关系。这部著作本身也就是中日人民友好交往的产物。

总之，我以为这部著作的出版，不仅加强了这种友谊的进一步发展，也有益于中日两国人民在认识上深化这种文化交流的意义。这部产生于中日人民友谊摇篮中的著作得以问世，不啻是为中日两国人民的悠久友谊的发展增建了一座新的桥梁。

1990年10月17夜

黄翔鹏序

从人类文化的视野出发，对中国音乐进行比较论的研究，如果从先行者王光祈提出方法论问题算起，都已大半个世纪了。

可以说，把学来的方法拿在手里，摩挲遍至，赞不绝口者甚多；真正下功夫实干者，可就甚为稀少。这是我辈学人应该为之惭愧的。近十年来，音乐民族学（ethnomusicology）的提倡，稍稍引起了音乐学者的重视，除了海外学人较早著其先鞭以外，内地之于裕固族音乐、基诺族音乐、白族音乐的研究，如此种种，渐已有所开展，学界的调查研究之风，出现了可喜现象。但也一如历史上新学之初起，难免生出若干误会；总有些未曾亲身投入实地研究工作者并不理解：此学从其单纯着手于比较研究，进而发展为重视民族学研究与文化历史阶段的研究，实在是一个拓展视野和从深搜抉的过程。这一过程并不是一个“方法论王朝”的兴、亡、否、替的过程。

学术的追求，博大而精深。忌故步自封，更忌骛新求远、离开实地而水中捞月；盖学术基础及其新有开拓之间，此中涵蕴相关，并非皮相新旧者所可得而知之。有一种看法，以为传统的史学方法和着眼于音体系（ton-system）的比较研究方法，都是陈旧的方法了，因此得出结论：型态学的研究，已经落后于时代；唯民族学与人类学才是先进的研究。岂知对于音乐艺术

自身的研究以及对于音乐艺术所处文化历史环境的研究是相互为用，不应偏废的；音乐型态学的提出，正是新方法作用于传统研究工作的最新结果；民族学、人类学包括风俗、文化、社会生活的研究，也不应奢谈文化历史问题而竟离开了音乐自身。

这一问题，自非架空论争可以讲得清楚。现在有了王耀华君的《三弦艺术论》，已经无须再费多少口舌了。他的苦功，跃然见于纸上，令人肃然起敬；他是一步一个脚印，步步走过来的；不是贸然竟把新的方法论权当直升飞机，以为学术道路上可以寻求什么轻松捷径的。

中国正处在勇于引进新事物、吸收新事物的一个伟大时代。这也曾引起某种误会或幻想，误以为有了电脑设置，人脑就竟可懒用、甚至竟可不用了；对现代化的欣羡，也使人们误认为新就是绝对的新，一切工作都应该离开自己足下原有的这一片现实的基地。殊不知，我们只有牢牢站在祖国的大地上，求取进步，才得真正有所贡献于世界民族之林。

耀华立足于中国传统音乐的基地、所作音乐民族学的研究，已经在《三弦艺术论》中显露出新的曙光。这是在高文化的基础上所作比较研究、对于国际间音乐民族学的最新进展作出中国人的贡献，这应当是可以有所指望的工作。

我们期望能得更多开展的研究之间，对于中国境内仍尚处于较早社会历史发展阶段的民族音乐文化深入研究，自然是不失历史时机的迫切任务；而更加繁重与更有较高难度者，却在下列几个方面：

一、中国与东亚各国，特别是号称“同文同种”、具有深切文化历史联系的、传统音乐的比较研究。

二、中国与西亚各民族，以波斯阿剌伯系为主的音乐文化的历史联系与比较研究。

三、中国与古印度系音乐文化的历史联系与比较研究。

四、与以上几个方面相关的东南亚、南亚各种民族间的比较研究。

应当说，这都属于“高文化”领域的、音乐民族学与史学研究的课题。

很可惜，由于客观存在着的封闭状况，中国学者在这方面已经起步太晚；而足不出户，只从他人的著作中就第二手、第三手材料来讨生活，是不可能作出任何显著成绩的。

从这个角度说，我祝贺《三弦艺术论》的问世，并且认为，这不仅是王耀华君个人成就的一次飞跃，而且应可看作是中国的音乐民族学跨出了重要的一步。

人们期待着，同一战线上的新疆各民族的学者，西南各民族的学者，其他各地区、各族的音乐学者在近年来所作努力之后，都能走出相似的、甚至是更有突破的一步。恐怕还可以说，如果我们不能在这些方面作出成绩，即使仅仅着眼于本国的传统音乐与音乐史的研究，也将因为认识浅短、停滞不前而难于取得新的进度。

耀华君要我为本书作序，这对我个人说来既是有幸，也是惭愧，作为一个跑不动路而只困在书斋中讨生活的蛀书虫，我本来没有任何资格可以参与讨论音乐民族学的调查与研究。只是忝在中国的音乐学界，出于本门学术事业的开展之热望，有些惓惓之情罢了。我所看重于中国学者这点已有成绩者，自然也是就我国音乐学界原有水平而言，也亦不敢以此自夸于国际学界。但有些微成绩能够贡献于世，这也就是我们这个奋发自强的民族之所向往了。为此，我作为一个中国人，也像耀华一样对于来自日本学界、特别是冲绳音乐界与人民的支持、指导与赞助，深致谢忱并表敬意。

1991年 1 月

王耀华先生的伟业

东京大学名誉教授
东洋音乐学会会长 岸边成雄

写作本序文之际，重读王耀华先生的大约四十封来信，进一步感受到我们之间友谊交往的深长程度。

最初的来信是1984年1月8日写的，记下了头年作为中国音乐家代表团（团长孙慎先生）的成员第一次访日的喜悦，提议将拙著《古代丝绸之路的音乐》译为中文。该中文译书于1988年在北京出版，我在衷心感谢先生的同时，也很佩服他高超的日语能力。

第二封来信是1985年4月2日写的，提到了申请国际交流基金资助来日本留学的事情。中国的优秀青年学者，希望到日本来留学的人数很多，难度很大。幸运的是，王先生作为最早的成功者于1986年得到该基金的援助，来到了日本。申请书是自己用道地的日语写的，反映了对研究的热心和笃实的人格。我认为，对于这么重要的探索琉球音乐与中国音乐之间关系的课题，当时，无论在中国，或是在日本，都尚无深入的研究，但是，他是适合于该基金的事业目的的人选。接着，从先生的第十一封来信（1986年1月15日）以后，全部都是用日文写的。

先生于1986年8月1日抵达东京，立即就到寒舍，商量一年留学的具体方法。在法政大学冲绳文化研究所比嘉实先生的协助下，直接前往冲绳，进入九个月的实地考察研究。从练习三线开

始，研究以顺风满帆之势进行。每个月都向国际交流基金报告进展情况，这也是没有先例的。回国前，于1987年7月4日在东洋音乐学会定例研究会上，以“琉球三线一扬调子考”为题用日语演讲，作为日本学者长期盼望的新研究而受到赞赏。而且，在回国前一天的7月30日，将留学中的成果结集为一本日文书《琉球、中国音乐比较论—琉球音乐源流探寻》，由那霸出版社出版。我在为该书写的序文中谈到两点：留学一年的结束之前出版一本书是前所未有的异例，令人惊叹；在精力充沛的研究基础上，有超人的写作能力。

王先生的作品，我看到了三本：1986年的《福建民间音乐简论》、1989年的《福建南音初探》、1990年的《中国传统音乐概论》。前两本是与刘春曙先生合著的，是多年实地调查研究的成果。《中国传统音乐概论》不是一般的按项目区分的概述，而是按照崭新的视点和结构来进行的概论，从现代国际性音乐学的体系研究的各个视点，作时代性、地域性、民族性、阶级性、宗派性等纵横论述。至今为止，尚未见他例，实在佩服先生的视野的宽广。并且，该书在台北出版，也是令人注目的。

本书《三弦艺术论》是从上述诸研究中，把焦点集中于三弦，进而作更专门性的探索的著作。在中国编、琉球编中，分别对中国三弦和琉球三线的各自的本质作详细的论述，比较编则论述它们之间的关系。关于琵琶，已有许多研究；与此相对，关于三弦的专著却意外地少，我想其中是有一定理由的。就我所知，大约只有台湾陈凤威先生的《再谈三弦》（1974年）和《三弦余话》（1982年）两种。王先生新著的中国编，在鸟瞰中国境内全领域的三弦、网罗各种三弦谱、详细论说定弦法，以及对中国三弦音乐的构成等方面，都有首次的独到的学术性研究。琉球编则以自身的学习体验为基础，吸收了至今为止的日本人的研究成果，

对不熟悉琉球音乐的中国读者详细论述了琉球音乐的概观以及作为琉球音乐核心的三线的面貌。其中，三线爱好由宫廷士族社会开始而普及于一般庶民。三线与道教信仰的关联的论述，具有引人注目的价值。当然，在王先生的脑际，经常出现的是三弦与三线的比较。这可以说是最终的目的。比较编的关系论就是如此。中国音乐与琉球音乐，以音阶、旋律为代表，是完全不同种类的音乐。其中，以调弦法为中心的记谱法等共通点达到了惊人的程度。可以预料，对于日本人的琉球音乐研究家来说，这实在是宝贵的新研究，何况对于几乎不了解琉球音乐的中国人民来说，更是大有兴趣的对象。

王先生的日本留学虽然只有一年，但是，其间提出的这些成果是有惊人价值的。王先生的亚洲三弦研究还要进一步扩展。琉球三线传到日本内地变为三味线，成为歌舞伎、文乐，筝曲等庶民音乐的中心乐器。三味线（又叫三弦）是三线的显著的日本化以后的乐器，其音乐与琉球音乐非常不同。如果把这三味线与琉球三线作比较，进而与中国三弦相比较，鸟瞰东亚三弦音乐圈，那么，还可以使各自的特色得到更深一层的展现。在本序文的委托信中，作者还把中国音乐与日本音乐的全体的比较研究作为本书出版之后的后半生的大课题。为此，今后可能还要二次、三次来日本。我和我的同仁将像三年前的冲绳人民那样地欢迎先生，为先生的研究提供帮助。

在本序文写作结束之际，正在香港出席国际传统音乐评议会的王先生挂来电话，报告了台湾出身现住东京的福建南音研究家杨桂香女士关于日本“明清乐”的中国源流探寻的研究发表获得成功的消息。杨女士是为了在我的指导下进行民族音乐学和中国音乐史的研究而来日本的，现在茶之水女子大学研究生院攻读博士课程，是一个笃学的人。为了我的学生成功，特意从香港挂电

话来迅速地赐报消息，由此可以感受到王先生心地的温和和亲切程度。近年来，我在进行具有三百年历史的在日本的明清时代的琴乐的研究，对以架起琉球与中国桥梁的先驱王先生为中心的、在中国与日本音乐交流史研究方面不断有新的进展和开拓，感到由衷的高兴。谨此致贺。

1991年7月9日·东京·

《三弦艺术论》——中国、冲绳音乐交流之结晶

冲绳艺能史研究会副会长　当间一郎

得悉王耀华先生的大著《三弦艺术论》即将出版的消息，十分高兴。王先生对冲绳十分热爱，将其作为第二故乡，与冲绳人民结下了深厚的友谊，坚持不懈地进行冲绳音乐研究。我对他所洋溢出来的无限精力甚为钦佩。这一《三弦艺术论》是以严格的科学的研究方法完成的划时代的比较音乐论、文化交流论的丰硕成果；是直接建立在两国风土、历史基础上，用最优秀的田野工作的方法论进行研究的高度艺术论的大著。对此，谨致衷心的祝贺。

王先生第一次来冲绳是1983年11月下旬，在日中文化交流协会代表理事团伊玖磨先生的计划安排下，作为第二次中国音乐家代表团的成员，于11月24日在冲绳时报礼堂，以“中国与琉球的音乐”为题举行了专题讨论会，我也作为冲绳方面的一位参加者出席了会议，向王先生提了两三个问题，得到了他满意的回答，是为交往之开始。

在1663年为出席尚质王册封仪式前来琉球的册封正使张学礼的《中山纪略》中，曾记录下了琴曲“平沙、落雁、关雎、秋鸿、渔樵、高山、流水、洞天、涂山”，当听到王耀华先生介绍这些琴曲流传至今时，我在十分高兴的同时，还产生了一定要听听这些曲子的愿望，并且为得到一位良好的学友而更增添了一层喜悦。

王先生第二次来岛，得到了日本国际交流基金的援助，他以中国福建音乐与冲绳音乐的比较研究为题，从1986年9月1日至翌年7月31日，以冲绳音乐为中心进行冲绳艺能调查，并高效率地写成文稿，在约十个月的滞留期间完成了数篇论文。以此为中心，加上滞留中介绍于冲绳时报、琉球新报的话录作为附编，结集为《琉球、中国音乐比较论》（1987年7月30日）由那霸出版社以特快速度出版。该书的出版先是由冲绳艺能史研究的朋友比嘉悦子先生提议，王先生同意后，得到其他几位同仁的赞同和那霸出版社的多和田真重社长、桑高英彦编集长的支持而完成。这是一本冲绳艺能界所期望的书。出版后，许多音乐家、研究者都争相阅读，并给予高度评价。在这本书的出版过程中，我曾穿梭往来于王先生和出版社之间，起到了他们之间联络的桥梁作用。看到王先生以平素的饱满斗志和对音乐研究的高涨热情而产生的划时代的杰作得以出版，我感到非常高兴。这本书比自己的著作还更值得骄傲。

王先生于1991年5月14日第三次来岛，22日离岛，呆了九天。作为那霸市建市七十周年纪念的那霸国际交流节——东南亚博览会的一环，举办了“东南亚艺术节”。王先生做为中国歌舞团的一员参加了这一活动，在舞台公演的同时，琉球大学教育学部和那霸市主办了王先生的专题演讲，给冲绳人民以深刻的感铭。王先生的研究成果在冲绳确实已确立了它的地位，并将在音乐艺能史中被特别记载下来。

王先生在《琉球、中国音乐比较论》出版之后，又出版了《福建南音初探》（与人合著）、《民族音乐论集》、《中国传统音乐概论》等，已经确立了音乐研究者的牢固的地位。然而，此番《三弦艺术论》上中下卷汇集成三册，标志了集现阶段之大成的境界，我不胜喜悦。此大著获得日本国际交流基金奖助出

版，就是该书价值的集中体现。上卷“中国的三弦及其音乐”，中卷“日本冲绳的三线及其音乐”，下卷“中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究”，这应当是王先生终身研究题目的第一阶段。各卷都有总论和分论，是多年来调查、考察成果的记述。上卷由五章构成，包括：中国三弦的源流、形制及其展开、乐谱与记谱法、调弦法、音乐系谱。我更感兴趣的是中卷和下卷。中卷由六章组成，从“冲绳人的三线爱好考”探究三线人口众多的原因开始，进而深入论述源流和历史、形制、乐谱与记谱法、音乐系谱、音乐型态特征。在下卷“中国三弦音乐与冲绳三线音乐的比较研究”中，论述了两国的历史关系与音乐文化交流、工工四谱与工尺谱、一扬调子与正调调弦法、琉球音阶与中国音阶、琉球音乐对中国曲调的受容变易及其规律、多音性与唱奏关系、奏法的冲绳特征与中国的影响、划龙船与龙船歌、一曲多词与一曲多变运用、冲绳三线的音乐思想与中国古代的音乐思想。我认为，在三弦（三线）音乐文化中，的确是集现阶段之大成的论著。

王先生来冲绳时在致辞中说过：“就像是回到自己的家里一样”，对冲绳的感情是强烈的、深刻的，对冲绳三线的注视的目光中放射出如珠宝般的光辉，尤其热爱三线文化。在冲绳，有由著名工匠制造的多种“型”，具有各自特征的三线。对被这些东西所吸引并致力于此的王先生的三卷本的爱情之结晶，我表示满腔的敬意。

三线在冲绳县，历经数百年，成为乐器的主流，由于此番王先生《三弦艺术论》的出版，今后县民对三线的热爱将更加牢固。我期待着今后对三弦音乐意义的重新认识。最后，我认为两国都会对王先生倾注全部精力而得以出版的《三弦艺术论》的诞生表示祝贺的。同时，祝愿三弦（三线）艺术更加隆盛。

目　　录

吕骥序……………………………………………………………（1）
黄翔鹏序…………………………………………………………（3）
王耀华先生的伟业……………………………………岸边成雄（6）
《三弦艺术论》——中国、冲绳音乐交流
　之结晶…………………………………………………当间一郎（10）

前言………………………………………………………………（1）

上　　卷

中国三弦及其音乐

第一章　中国三弦源流考…………………………………………（1）
　第一节　三弦源流资料及其考辨……………………………（1）
　　一、三弦起源诸说……………………………………………（1）
　　二、两则史料和一处墓刻……………………………………（5）
　　三、从三弦的基本因素探其关系乐器，寻其起源……（7）
　第二节　文献记载中的明清两代三弦…………………………（33）
　　一、三弦的演奏场合…………………………………………（35）
　　二、使用三弦的乐种…………………………………………（53）

三、著名三弦演奏家……………………………………(63)
第二章　中国三弦形制考……………………………………(71)
第一节　汉族与中国大部地区的三弦……………………(71)
一、汉族与中国大部地区三弦形制发展变化的几个阶段……………………………………(71)
(一) 多式不定制阶段……………………………………(71)
(二) 以单式小三弦为主的阶段…………………………(72)
(三) 三式基本定制阶段…………………………………(74)
二、现行三弦的基本构造及大、中、小三式的基本规格……………………………………(74)
(一) 三弦的基本构造……………………………………(74)
(二) 通行大、中、小三种三弦的基本规格……………(76)
第二节　西南少数民族地区的三弦………………………(78)
一、彝族三弦……………………………………………(78)
二、白族龙头三弦（白族三弦）………………………(80)
三、拉祜族小三弦………………………………………(81)
四、纠鲁布（哈尼族三弦）……………………………(82)
五、迪塔（基诺族三弦）………………………………(82)
六、傈僳族三弦…………………………………………(82)
七、景颇族三弦…………………………………………(84)
八、苗族三弦……………………………………………(85)
九、傣族三弦……………………………………………(85)
第三节　从音乐传统层次论看三弦的形制特征…………(87)
第三章　中国三弦的乐谱和记谱法………………………(89)
第一节　存见中国三弦乐谱与记谱法述略………………(89)
一、存见中国三弦乐谱…………………………………(89)

二、中国三弦传统记谱法的类别……………………………(95)
(一)天干谱……………………………………………………(95)
(二)工尺谱 1.指位式 2.音程式 3.综合式…………(95)
(三)乐种三弦谱………………………………………………(96)
第二节 三弦天干谱试译…………………………………(96)
一、解译之依据………………………………………………(96)
二、乐谱试译…………………………………………………(99)
三、译谱的验证………………………………………………(113)
第三节 三弦工尺谱…………………………………………(113)
一、指位式工尺谱……………………………………………(117)
二、音程式工尺谱……………………………………………(122)
三、兼记手法的音程式工尺谱……………………………(126)
第四节 乐种三弦谱…………………………………………(129)
一、福建南曲记谱法…………………………………………(129)
二、潮州音乐二四谱…………………………………………(137)
第四章 中国三弦的定弦法……………………………(139)
第一节 中国三弦定弦法综述……………………………(139)
一、中国三弦定弦法名称……………………………………(139)
二、文献和各地的定弦法……………………………………(141)
第二节 中国三弦定弦法变化阶段的假设……………(145)
一、关于中国三弦定弦法变化阶段的假说………………(146)
二、中国三弦定弦法变化的各阶段述略…………………(146)
(一)多种三弦定弦法的摸索阶段…………………………(146)
(二)以正调定弦法为基本调的阶段………………………(146)
(三)以平调、软中弦为基本调的阶段……………………(148)
(四)以越调、硬中弦为基本调的阶段……………………(149)

（五）固定音高定弦法阶段……………………………………（149）
第三节　影响三弦定弦法的诸因素……………………………（150）
一、音域……………………………………………………（150）
二、调式……………………………………………………（150）
三、旋法……………………………………………………（151）
四、音乐风格………………………………………………（153）
五、特殊效果………………………………………………（154）
第五章　中国传统三弦音乐的系谱…………………………（156）
第一节　中国传统三弦音乐系谱概况………………………（156）
一、以参与艺术活动者身在其中的社会结构情况及
其活动方式的社会影响情况为原则的分类………（156）
（一）民俗型三弦音乐……………………………………（156）
（二）乐种——雅集型三弦音乐…………………………（157）
（三）说唱戏曲的剧场型三弦音乐………………………（157）
二、以三弦形制特点和音乐的地域性风格为原则的
分类……………………………………………………（158）
（一）北方大三弦音乐……………………………………（158）
（二）中原中三弦音乐……………………………………（158）
（三）南方小三弦音乐……………………………………（158）
（四）西南少数民族三弦音乐……………………………（159）
第二节　中国北方大三弦音乐………………………………（159）
一、北方说唱音乐中的三弦…………………………………（159）
二、《弦索十三套》中的三弦音乐…………………………（167）
三、蒙古族的三弦音乐………………………………………（184）
附：晋剧三弦…………………………………………………（188）
第三节　西北、中原地区的中三弦音乐……………………（196）

一、郿鄠音乐中的三弦……………………………………(196)
二、河南大调曲子中的三弦……………………………(201)
第四节　中国南方的小三弦音乐………………………(206)
一、昆曲中的三弦………………………………………(206)
二、江南丝竹中的三弦…………………………………(212)
三、福建南曲中的三弦…………………………………(225)
四、潮州音乐中的三弦…………………………………(228)
五、广东汉乐的三弦……………………………………(240)
六、广东音乐中的三弦…………………………………(246)
七、弹词中的三弦………………………………………(253)
八、越剧三弦……………………………………………(262)
九、浙江的三弦及其音乐………………………………(269)
十、湖南小三弦…………………………………………(279)
十一、长阳南曲中的三弦………………………………(281)
第五节　西南少数民族的三弦音乐……………………(284)
一、拉祜族小三弦音乐…………………………………(284)
二、傈僳族三弦歌舞中的三弦…………………………(291)
三、彝族三弦……………………………………………(295)
四、白族三弦……………………………………………(300)
五、佤族三弦……………………………………………(303)

第一章　中国三弦源流考

第一节　三弦源流资料及其考辨

一、三弦起源诸说

关于三弦的起源问题，中日音乐学者曾作过许多研究。其中，尤以日本学者在这方面的成果更为显著。其先驱者村濑考亭《秇苑日涉》、小山田与清《三弦考》、北村信节《嬉游笑览》等均有旁征博引之说。此后，田边尚雄氏《三味线音乐史》❶、《日本音乐史》❷、《关于东洋的三味线》❸，林谦三氏《论三弦的起源》❹、《三弦起源新释》❺，岸边成雄氏《东洋的乐器

❶创思社1963年出版发行，东京。
❷东京电机大学出版部，1963年初版发行。
❸载东洋音乐学会编《三味线及其音乐》，音乐之友社1978年出版发行。
❹《东亚乐器考》音乐出版社1962年北京。
❺载东洋音乐学会编《三味线及其音乐》，音乐之友社1978年出版发行。

及其历史》❶、《三味线的起源》❷、《丝绸之路的乐器》❸等，都有精到的论述。在中国，牛龙菲《古乐发隐》❹、周青葆《丝绸之路的音乐文化》❺，亦对三弦起源提出了自己的见解。

综合以上著作所述，对于三弦的源流大致有如下几种主要论点。

（一）源于阮咸琵琶说

小山田与清氏在《三弦考》中指出：

> 三弦乃元代根据阮咸琵琶而制作出来。其轸、龙虾尾，以及琴身均全部相同。

（二）源自"涅菲尔"说

由古代埃及的三弦演变成羊皮胴的"涅菲尔"，经过阿拉伯、中亚细亚变为蛇皮胴，在元代传入中国称为三弦。田边尚雄氏在《三味线音乐史》和《日本音乐史》中，例举了从埃及"涅菲尔"到波斯"塞他尔"、伊朗东北部藏族"扎木年"等多种三弦乐器作为中国三弦的史前乐器。并且指出：

> 这些乐器虽然在各地独自产生，但是从年代以及古代文化的东渐来看，有其传播的可能，在13世纪中叶蒙古帝国席卷亚洲大部地区时，影响中国，产生了中国的三弦。❻

---

❶弘文堂1948年出版发行。
❷载《邦乐季刊》1975年第3号。
❸载日本《文物月刊》1985年第9期。
❹甘肃人民出版社1985年，兰州。
❺新疆人民出版社1988年，乌鲁木齐。
❻田边尚雄《日本音乐史》第187页。

（三）源自“火不思”说

岸边成雄氏在《三味线的起源》一文中，对阮咸、弦鼗进行考察后，否定了它们作为三弦源流的可能，进而提出了“火不思”，指出：“火不思作为三弦的源流，至少在琴筒上幪皮这一点上是必须考虑的。”❶并得出结论：

在元代，由火不思这样的回教乐器与中国原有的奚琴、阮咸（月琴）相结合而产生三弦。❷

（四）多种外来乐器综合改造说

林谦三氏在《三弦起源新释》中，对三弦诸因素进行了多方面考察后指出：

作为三弦这一乐器的基本因素的三根弦和长琴杆是学习坦普尔、塞他尔，从琴筒中贯通而无柱的杆大概是学习某种擦奏乐器，在此基础上加以中国式的琴筒，而构成新乐器。❸

以上第2、3、4说虽在细微意见方面有所差别，但是在三弦“不是起源于中国，而是外来乐器经过中国的改造”这一点上是一致的。

（五）源自弦鼗说

牛龙菲在《古乐发隐》第223页中指出：

如就三弦之颈贯通于槽一琴柄插入鼓头之内，其槽（音

---

❶❷《邦乐季刊》1975年第3号。

❸东洋音乐学会编《三味线及其音乐》第49页。

箱）为两面幪革之装置这一特点而言，三弦与弦鼗之渊源关系是更加显而易见的。可以这样认为：秦之弦鼗，在唐代则称之为‘秦汉子’，并与‘琵琶’加以区别称之为‘三弦’。其进入宫廷乐部者，在保存其三弦、长颈、无品的主要特异之处的前提下，形制稍有改变。而流于民间者，则固守秦之弦鼗旧制。由于此乐器制作简单，易于操弄，所以流于民间数百年而经久不衰，以至传于后世。在进入隋唐宫廷乐部之秦汉子寝息消亡之后，流于民间的秦汉子，于数百年之后，于元代复出，时人以‘三弦’称之。这个名字，自此便取代了旧有的‘弦鼗’、‘秦汉子’等名，而一直流行至今。

（六）三弦出于龟兹说

周菁葆在《丝绸之路的音乐文化》中指出：

西域石窟中的三弦阮咸，应该是今日三弦的前身。石窟中的三弦阮咸，其共鸣体为圆形，而且琴把细长，只是共鸣体用木制，如果将其共鸣体缩小再幪上皮就成为今日之三弦了。此外在克孜尔新1窟中还有一种三弦棒状琵琶，为今日维吾尔使用的‘弹拨尔’以及中亚、西亚诸国使用的‘丹不尔’提供了历史渊源。因此，研考三弦的历史，往西不应该追溯到波斯，往东不应归功于蒙古。它最早出现于龟兹，是古代西域人民创造的。❶

以上之外，尚有诸说，不一一例举。无疑的，这些研究成果均为今后研究的进一步深入开展奠定了基础。本节的阐述正是笔者得益于以上成果而进行的考辨。

❶《丝绸之路的音乐文化》第90页，新疆人民出版社1988年2月出版。

二、两则史料和一处墓刻

本节的论述，除吸收以上诸前辈、同仁的研究成果之外，还需说明的是，基于以下两则有关三弦的历史资料和一处墓刻。

一是众所周知的明代杨慎（1488—1559）《升庵集》的记载。

> 今之三弦，始于元时。小山词云：三弦双钩草字，题赠玉娥儿。

小山，即张可久，约公元1270—1348年后在世，庆元路（治今浙江宁波）人，以路吏转首领官，又曾漫游江南，专力写散曲，留存作品八百数十篇，有《小山乐府》，由其吟咏可知当时（元代）江南一带已有三弦演奏。

二是元代杨维祯（1290—1370）诗《李卿琵琶引》的吟咏："今年东游到吴下，三尺檀龙为余把。"该诗"小序"又载："朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师。❶"据杨荫浏先生的考证，其中的"弦鼗遗器"与"三尺檀龙"均为三弦。因之，此诗又进一步确证了元代在江南（吴下）已有三弦演奏的史实。

三是四川省广元县罗家桥二号墓三弦石雕（图1、图2）。据李成渝等《四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕的研究》❷考证，该两墓入葬时间在南宋淳熙（1174—1190）或稍晚一点。

---

❶杨维祯诗见《铁厓乐府注》卷二。

❷载四川音乐学院学校《音乐探索》1985年第1期。

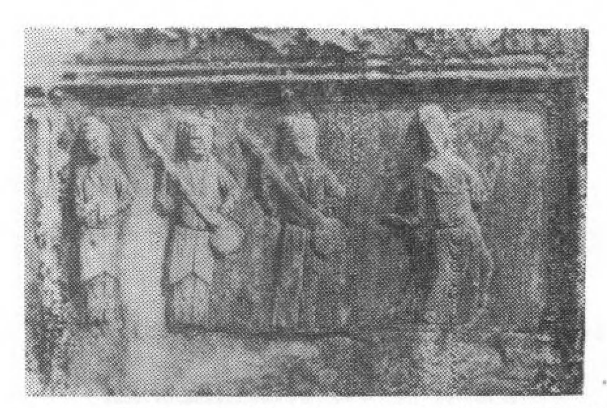


图1　四川广元县罗家桥墓石雕三弦全图（中国音乐研究所供稿）



图2　四川广元县罗家桥墓石雕三弦局部（中国音乐研究所供稿）

根据以上记载和文物石雕似可推断：中国三弦的正式出现，大约最少不会迟于南宋淳熙（1174—1190）到元代期间，其流行地区在中国西南部的四川和南部的浙江、江苏一带。而其最早的出现地点应该是中国西南部的四川省一带。另据中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第127页载："河南焦作西冯封金墓曾发现演奏三弦乐俑（残）（图3）。辽宁凌源富家屯元墓壁画中有游乐图（图4），图中长方形桌子的一侧有一人弹三弦，似在为桌前站立的一位演唱者伴奏。"由此可见，金、元时期，三弦已向中国中原、东北地区传播。



图3　河南焦作西冯封金墓三弦乐俑（中国音乐研究所供稿）



图4　辽宁凌源富家屯元墓壁画游乐图（中国音乐研究所供稿）

三、从三弦的基本因素探其关系乐器，寻其起源

由于史料记载的不完备和其它资料的不足，所以，使三弦究竟来源于什么乐器？如何演变而成？成为音乐学界的难题。本节

拟从三弦的基本因素分析入手，探其关系乐器，寻其起源。

（一）三弦的基本因素

对于三弦、三味线的基本因素（基本特征），日本学者多有论及。

田边尚雄氏在《日本音乐史》❶第九编“（7）三味线（三弦）的传入（a）三弦前史”中指出：

> 在幪上动物皮的箱形琴筒中，插入笔直的长棒（称为琴杆），沿此安上三根弦，在用左手的手指按其弦上的各点（称为按弦点）的同时，用右手的指甲或用拨子弹弦发声的乐器，现在暂且总称为“三弦”。

在此，关于三弦的基本特征有：幪以动物皮的箱形琴筒；在此琴筒中插入笔直而细长的琴杆；三根弦；左手按弦，右手用指甲或拨子弹弦。

岸边成雄氏在《三味线的起源》❷中指出，三弦的重要因素是：从整体看，具有较小的琴筒，两面幪皮；和琴筒相比较，具有非常细长的琴杆；安三根弦；琴筒上装弦码；用拨子弹弦发声；琴杆上无柱无品。

上参乡祐康氏在《邦乐百科辞典》❸“三味线”条的释文中指出：

> 三味线，属琉特族的弦鸣乐器。同样称为三味线的乐器种类很多，但其共同的基本特征是：(1)弦用丝线制作，其数

❶东京电气大学出版部，1938年。

❷《邦乐季刊》1975年第3号。

❸音乐之友社，1984年，东京。

有三；(2)琴筒是四角箱型，用四块木板作框，两面幪猫（或狗）的皮；(3)与琴筒相比而相当长的琴杆，其下端贯通琴筒，琴杆无品；(4)用拨弦奏法，多由右手持大型拨子演奏。

就中，从“琴筒幪以猫皮（或狗皮）”、“用大型拨子演奏”等特征看，明显的是以日本“三味线”为界定。

参考以上诸家的分析，笔者认为，中国三弦的基本因素似应包括以下四个方面：其一、扁长方形或扁长椭圆形、或扁圆形的琴筒，两面幪皮（一般为蛇皮），琴筒上装弦码；其二、笔直而细长的琴杆，琴杆上无品无柱，琴杆的下端插入琴筒；其三、三根弦；其四、竖式或斜式（与卧式相对而言）的持琴法，用指甲或拨子、指套弹弦发声。

（二）关系乐器考索

第一　三弦琴杆特征与弦鼗之关联。

在上述三弦的四项特征中，如果作为竖式弹弦乐器看，前两项是三弦区别于琵琶、阮咸的主要特征。而在中国传统乐器中，具有这两项特征的关系乐器首数“弦鼗”。

对于弦鼗与三弦的紧密关系，牛龙菲在《古乐发隐》中已作了阐述，只是十分可惜的，他在具体论证中，否定了三弦与“嬴秦之末，盖苦长城之役百姓，弦鼗而鼓之”的中国人自己发明的乐器的联系。他认为，所谓“弦鼗”，原是波斯长颈琵琶Pandoura的意译。并引用沈知白先生的考证，对此乐器进行了说明：

从巴比仑先后传至埃及和希腊（公元前1000年），希腊人称之为Pandoura（的乐器）……琴身小，张以羊皮，长颈的一端即插入其中。

弦鼗一名正是以中国固有之乐器——鼗鼓之观念，去认识西域东渐之便携式弹弦乐器——Pandoura的产物。

在这个问题上，笔者基本同意常任侠先生的如下看法：

《论语》说，‘播鼗舞，入于汉’。鼗是中国古代雅乐器，就是带柄的小鼓（按：俗谓之‘拨浪鼓’），在汉石刻画中，有这种鼗鼓的图像。大约在柄上张弦，达于鼓面，弹以作声，所以叫弦鼗，这是中国自己发明的最早的一种琵琶类型的乐器。

以下略作陈述。

中国古代，以演奏手法命名弹弦类乐器。所谓“枇杷，谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手枇杷，因此为名。”❶“推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因以为名。”❷据韩淑德氏的考证，“琵琶”这个名称，在不同的历史时期，有不同的含义：在东汉至魏晋，它是指圆体直项的秦琵琶；南北朝时期，它变成了多种弹拨乐器的总称；唐代以后，又成为了曲项琵琶以及后来曲项多柱琵琶的专称。❸

对于作为弹弦类乐器总称的“琵琶”的源流，在我国的许多古籍中均记载为“弦鼗”。晋代傅玄（公元217—278年）《琵琶赋·序》载：

（琵琶）杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役百姓，弦鼗而鼓之。

---

❶东汉应劭《风俗通》。

❷东汉刘熙《释名·释乐器》。

❸《琵琶源流考》，载《音乐探索》1986年第4星。

南北朝《宋书·乐志》（成书于公元556年）有与上相似的记载。唐代杜佑（公元735—812年）《通典》（成书于公元801年）又新增如下记载：

今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。

唐初虞世南《琵琶赋》亦云："闻诸前志，寻斯乐之所始，乃弦鼗之遗事，强秦创其滥觞，盛汉尽其深致。"五代后晋刘昫等修撰的《旧唐书》（成书于公元945年）载："琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。"宋代欧阳修、宋祁所撰的《新唐书》又写道："琵琶，圆体修颈而小，号曰秦汉子，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传秦汉所作。"毛奇龄《西河词话》曰：

之弦起于秦，本三代鼗鼓之制，而改形易响，谓之弦鼗。故虽能倚歌为曲，而仍以节抖韬軫其间。唐时坐部多习之，故世遂以为胡乐，实非也。"

如果从音乐传统层次论的观点考察，笔者认为以上记载是符合于历史事实的。

按照音乐传统层次论的观点，音乐传统可以分为原生层次、演生层次和再演生层次等多种层次。音乐传统既有变易性，又有继承性。以其变易性促使传统往前发展，给传统以蓬勃的生机；以其继承性使传统保持相对稳定，以满足人们既有的审美需求。每一新的层次，既是对前一层次的变革和丰富，又是对前一层次基本特征的继承和肯定。在中国乐系的音体系中，其原生层次的形态特征就是与汉族的语言声调具有语义作用和人们审美习惯相

关联的"带腔的音"（音腔），亦即沈洽氏所指出的：

> 是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成份（音高、力度、音色）的某种变化。

与此音体系相适应的中国旋律乐器的原生层次的形态特征就是无品无柱的弦乐器（包括竖式、卧式的弹弦、拉弦），和无键无簧的管乐器。这就是为什么在弦乐器中，琴具有代表性意义，中国七弦琴音乐成为集古今音乐之大成而具有类似于欧洲键盘音乐地位的原因，也是自宋代以来三弦被绝大部分说唱曲种作为伴奏乐器，胡琴类乐器占戏曲主奏乐器之大半的原因。因为它们——七弦琴、三弦、胡琴类乐器，无品无柱，善于用吟、揉、绰、注等手法来表现音过程中的音高、力度、音色的变化。而作为竖式拉弦、弹弦乐器的先祖的弦鼗，正孕育着这种特点：无品无柱，而具备不断完善的可塑性。

考察中国传统乐器中的竖式拉弦乐器和弹拨乐器，大致可以分为：

由弦鼗经奚琴变化发展而来的胡琴类拉弦乐器；

由弦鼗经秦汉子并吸收多种因素改造而来的三弦类无品无柱弹弦乐器；

更多地吸收外来乐器的因素而加以改造的琵琶（狭义的琵琶）类有品有柱弹弦乐器；

由弦鼗而吸收外来乐器因素综合而成的阮咸类有柱弹弦乐器。

在以上四类乐器中，虽然后二类乐器在发展过程中，为适应"音腔"的特点，亦已逐渐创用了推、拉、吟、揉等手法，而使其更具民族特点。但是在保持中国传统乐器的原生形态方面，当

以前二类为代表。而弦鼗又是它们在原生形态方面的先驱。

若从弦鼗这一乐器来看，它至少在以下方面为三弦的基本特征提供了先兆：扁圆形的琴筒，两面蠓皮；直而细长的琴杆，杆上无品无柱，杆的下端插入琴筒；在琴杆上张弦而弹拨之（即：张弦而鼓之）。

然而，弦鼗还在以下方面与三弦有相当差异：

弦数不明，可能开始时一根弦，后增加为两根弦，而成为奚琴之前身。然而，由一根弦、二根弦到三根弦还需有一发展过程。

琴筒双面蠓动物皮，而不一定是蛇皮。

琴杆下端虽插入琴筒，但所插位置为琴筒正中，琴弦与琴杆的距离太远，不便于弹奏，因此，由弦鼗到三弦还需解决琴杆的指板（按弦板）问题。

第二　三弦指板特征与秦汉子、秦汉、阮咸、曲项琵琶、火不思、扎年等乐器之关联。

在寻找对三弦琴杆的指板起过影响的乐器时，首先使我们考虑到的是《旧唐书二九·音乐二》所记载的几种弹弦乐器：

> 琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思，推而远之曰琵，引而近之曰琶，言其便于事也。今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆形修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者，谓之秦汉，盖谓通用秦汉之法。《梁史》称侯景之将害简文也，使太乐令彭隽赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者，亦本出胡中。五弦琵琶，稍小，盖北国所出。《风俗通》云：以手琵琶之，因为名。案：旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观始有手弹之法，令（疑为“今”）所谓搊琵

琶者是也。《风俗通》所谓以手琵琶之，乃非用拨之义，岂上世固有搊之者耶。阮咸亦奏琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱，武太后时，蜀人蒯明于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。咸晋世，实以善琵琶、知音律称。❶

根据以上记载，自秦代至唐代期间，曾经出现过奏汉子、汉制琵琶、秦汉、曲项琵琶、五弦琵琶、阮咸。其中，秦汉子、秦汉两乐器由于没有其他文字、图象资料可作参考，对其指板不可妄断之外，其余如汉制琵琶、阮咸、曲项琵琶、五弦琵琶均已有较为方便的按指板和较好的共鸣体。如图 5 所示，东汉晚期的辽阳棒台子屯古墓壁画琵琶摹本，此汉制琵琶的琴身当由琴槽与面板



图5　辽阳棒台子屯古墓壁画琵琶摹本
（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）



图6　“竹林七贤”画象砖阮咸弹琵琶（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）

结合而成，其按指板与现今琵琶较为接近。图 6 是南京西善桥南朝墓“竹林七贤”画象砖中的阮咸弹琵琶，此琵琶即“阮咸”，体圆修颈，颈即指板，颈上有品柱。此外，在敦煌壁画中的曲项琵琶，五弦琵琶均有较便于按指的面板。以上这些乐器虽然与三弦在有无品柱方面存在重大差异，但是，在其解决便于按指的琴杆构造方面，应当是有着重要的启发作用的。

❶《二十五史》第5册第3614页，上海古籍出版社、上海书店，1986年。

然而，在弦鼗——三弦琴杆构造的改进方面起直接模式作用的似应是火不思和扎木年（见图7、图8）。这两种乐器均为无品无柱弹弦乐器。

图7 火不思（中国音乐研究所供稿）



图8 扎木年（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

火不思，在汉文史籍中又写作浑不似、胡拨器、虎拨思、琥珀词、和必斯等，皆从阿尔泰语系古突厥语kopuz（拉丁转写为khopuz）一词音译而来。在我国古代北方草原的游牧民族中，因语支和方言的差异，亦出现各种变化称谓，如柯尔克孜语称为komuz，哈萨克语为kobus，传至蒙古，书写为khobus，口语转为khobis或Hobls。据岸边成雄先生的考证，这种所谓Qubuz的土耳其乐器，广为流传于西亚到欧洲一带的土耳其、罗马尼亚、俄罗斯、波兰等地区，出现了“曼多林”的多种形制。并指出：“一种乐器，跨越时代和地域而流传，它的名称保持而形制变换，‘火不思’是个极好的例子。”❶

据关也维氏《火不思乐器考略》❷的考证，火不思亦是古代

❶《丝绸之路的乐器》，日本《文物月刊》1985年第9号。
❷《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985年。

中国北方草原许多游牧民族使用过的一种乐器。公元9世纪中叶以后，北方草原上的一些民族先后向西迁徙，随着宗教信仰的改变，民族之间的文化交流，维吾尔人吸收了许多新型的乐器，逐渐舍弃了原来用过的火不思乐器，而柯尔克孜人却一直到目前为止，仍使用着一种保持着火不思显著特征的名叫库木孜(komuz)的弹拨乐器。


图9　新疆招哈和屯古画火不思（引自林谦三《东亚乐器考》）

目前在我国境内所发现的有关火不思的最早的资料，是唐代新疆吐鲁番西部的招哈和屯的一幅古画（图9）。据林谦三《东亚乐器考》载，此为1905年勒郭克氏第二次探险时所掘得。图中画着一个喀什米尔装束的妇女，周围有童子数人，或在打球，或抱果实，还有在妇人膝上游戏。其中有一童子手里抱着个弦乐器在拨奏。此乐器一边并排着四个轸，当为四弦，槽有棱角，一部分幪有皮，与后世火不思相似。据鉴定，此画作于公元9世纪初叶之前。

此后，在元代、清代的史籍中均有关于火不思的记载。《元史·礼乐志》载：

火不思，制如琵琶，直颈无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮絣，同一孤柱。[1]

清代《大清会典图》云：

火不思，四弦，似琵琶而瘦，桐柄梨槽，半冒蟒皮，柄下腹上背有棱，如芦节，通长二尺七寸三分一厘一毫。

[1]《二十五史》第9册第7437页。

据书中的乐器图（见图10），其弦数、琴筒、轸式虽然与三弦有较多差异，但是，其琴杆的笔直细长，无品无柱，由琴筒下端至琴杆上端装弦，琴筒上装琴码（孤柱），琴杆背面呈半圆状，以琴杆的平面为按弦板（指板）等方面却与三弦完全相同。

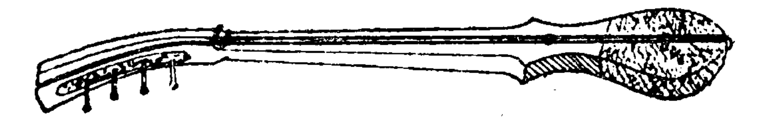


图10 《大清会典图》火不思

从火不思在中国自唐代以来的流行情况看，火不思在以上方面施影响于中国三弦的可能性是很大的。因为火不思乐器除以上所述的在唐代有高昌壁画，元史、清会典记载之外，还在现实音乐生活中发挥其作用。在元代，火不思不仅在蒙古民间广泛流行，而且还用于当时统治中心大都（现今的北京）作为宫廷乐器，并且经蒙古人之手传至云南地区，至今在云南丽江纳西族中仍保存着一种与火不思形制相同的名叫色古笃（Segudu）的乐器，用于纳西族的《白沙细乐》与“洞经”古乐中。相传此为忽必烈于公元1253年挥师南下远征川滇时所留下的乐器。明清之际，火不思还流行于汉族的北方地区。据明代沈宠绥《度曲须知》的《曲运隆衰》篇记载，当时“北调”中使用“纂、筝、浑不似”为伴奏乐器❶。清初陆次云《圆圆记》还记述，“西调”（陕西梆子）的演奏员“操阮、筝、琥珀”等乐器伴奏❷。此外在《续文献通考·乐考》中记载：

（明英宗正统）六年正月，又赐（斡拉达达汉）箜篌、和必斯、三弦各一。

---

❶《中国古典戏曲论著集成》第5册第199页，中国戏剧出版社，1959年。
❷清代张山来编《虞初新志》，有1683年序。

再与《大清会典图》相对应，可见，火不思已在宫廷引起了相当重视。正是在以上火不思的流行运用过程中，它与三弦、三弦的先祖乐器进行交流而施影响于三弦的可能性似应是相当大的。

扎年，是藏族的弹拨乐器。（读音 Zhanian 或 Damuyan）藏语“扎”为声音，“年”是好听，“扎年”即声音优美的琴。曾译称“扎木聂”。又称“拜翁”、“拜昂”，古称“安姆贡丹”、“东布拉”、“冬布惹阿”。这是一种六弦乐器，但是每二根弦定一个音，因此实际上相当于三弦。从其形制看，琴身与火不思相似，琴杆直而无品，杆下腹上背有棱，琴筒幪上羊皮、獐子皮或鱼皮，近代亦用蟒皮。因此，扎年与三弦或三弦祖型乐器的关系，和火不思相似。从扎年的历史渊源看，亦是相当古老的乐器。据《中国少数民族乐器志》第249页载：在藏族民间有许多关于扎年的传说，在西藏自治区所有寺庙（包括修建于唐时的古老寺庙）门前都有四大天王的塑像，其中一位手中所持便是扎年。可见扎年在藏族地区流行的广泛和历史的悠久。还值得注意的是：至今在西藏拉萨宫的博物馆内，还保存着唐太宗时代（公元7世纪左右）西藏人民迎接文成公主作为王妃的庆典中用过的扎年。在这样长的历史时期的民族交往中，藏族的扎年对内地三弦的形成与改造是否起过借鉴作用呢？

第三　三弦琴筒特征与唐代骠国乐器之关联。

近代，作为中国三弦的特征之一是琴筒双面幪皮。甚至于在日本琉球有称之为“蛇皮线”的。但是，在前所述及的元代、南宋时期的三弦是否亦具备这一特征呢？如果严格地说，目前还很难下此结论，因为在元代的两首诗词及其有关文字中，并无关于三弦形制、制作材料的记载；南宋墓石雕刻亦不能表明琴筒幪皮的质地；此外，尚无其它史料说明。然而，当我们对以下史实作了分析之后，似乎对这一问题是可以有一个较为明确的回答的。

首先，在中国的史籍中，对于与蛇皮有关的乐器，比较集中地出现在唐代，并且是在中国西南部的骠国。

在《新唐书》的记载中，有关蛇皮的乐器共6件，其中，高丽1件，其余5件均在骠国。现将有关原文摘录如下。

《新唐书二二·礼乐志》载：

高丽伎，有弹筝、掐筝、凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌。琵琶，以蛇皮为槽，厚寸余，有鳞甲，楸木为面，象牙为杆拨，画国王形。

《新唐书二二二下·南蛮传》载，骠国献其国乐至成都，韦皋复谱次其声，所用乐器：

有凤首箜篌二，其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一项有条轸。有鼍首筝二，……其一面饰彩花，傅以虺皮为别。……有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，复手皆饰虺皮，刻杆拨为舞昆仑状而彩饰之。有大匏琴二，覆以半匏，皆彩画之，上加铜瓯，以竹为琴，作虺文横其上……。有独弦匏琴，以斑竹为之，不加饰，刻木为虺……。有三面鼓二，形如酒缸，高二尺，首广下锐，上博七寸。底博四寸，腹广不过首，冒以虺皮……。有小鼓四，制如腰鼓，长五寸，首广三寸五分，冒以虺皮……。”❶

在以上记载的骠国乐器中，除5件“冒以虺皮”之外，尚有

❶《二十五史》第6册第4006页，上海古籍出版社、上海书店，1986年。

2件或“作虺文横其上”，或“刻木为虺”，表现了骠国人对“虺”的崇拜，也许此为一种图腾崇拜。

其次，值得注意的是：作为目前已发现三弦最早的墓石雕的四川，在历史上与骠国有密切关系。仍然是《新唐书二二二下·南蛮传》的记载：

> 贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心异，牟桑遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋，请献夷中歌曲，且令骠国进乐人，于是皋作南诏奉圣乐。❶

同书还载：

> 雍羌亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐至成都，韦皋复谱次其声，以其舞容乐器异常，乃图画以献。❷

文中所谓韦皋作“南诏奉圣乐”，或者“复谱次其声”，均为在骠国等“夷中歌曲”的基础上的改作，并且使用骠国乐器，因此，使前所述及的虺皮类乐器大量传入四川，并由四川转至京城长安。正是在这种交流之中，使虺皮类乐器的良好的共鸣有可能被四川乐人所接受，用以改造弦鼗之制，而使三弦琴筒幪以虺皮。

再次，是从大小忽雷的制作工艺考察。

大忽雷与小忽雷是棒状梨型的二弦龙首琵琶。与此相关的文献记载颇富，主要的有：《南部新书》、《乐府杂录》、桂馥《小忽雷记》、陈文述《小忽雷记》、林纾《枕雷图记》、梁启超《“桃花扇”著者略历及其他著作》，此外，清代孔尚任、顾彩还著有《小忽雷传奇》。这些记载可与实物相印证。大忽雷

❶❷《二十五史》第6册第4807页。

为清末张瑞山的旧物。小忽雷项有“臣滉手制恭献建中辛酉春”正书十一字。建中辛酉为唐德宗李适即位二年，公元781年。据《南部新书》记载，唐代著名画家韩滉到四川骆谷，得到一段坚如紫石的珍贵木材，木理有金色纹线，乃请名工制成二琴，名为大小忽雷，献于唐德宗李适。由此器形制看(见图11、12) 龙首双

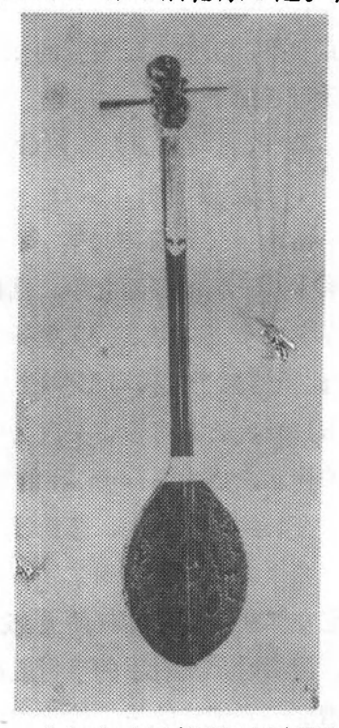


图11　大忽雷(中国音乐研究所供稿)

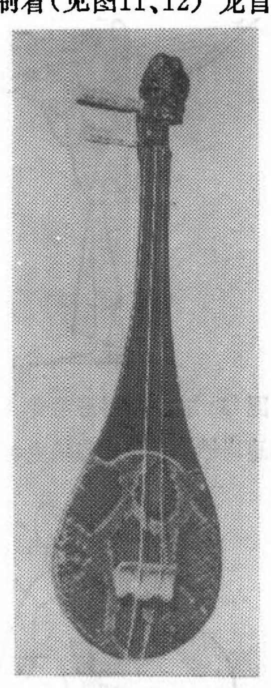


图12　小忽雷（中国音乐研究所供稿）

弦，弦吞入龙口，一珠中分为二，以蛇皮(或蟒皮)幪腹，檀木为槽。可知，唐时四川一带已具备以檀木为琴筒，用蛇皮(或蟒皮)幪制琴筒的工艺了。这也正为稍后出现的四川三弦的琴筒双面幪以蛇皮(或蟒皮)作了工艺技术的准备。由此似可推断，四川广元县罗家桥墓石雕刻的三弦原型当为琴筒双面幪以蛇皮(或蟒皮)。

第四、三弦弦数与中外三弦乐器及唐宋道教盛行的关联。

三根弦，作为三弦这一乐器的原生形态的一个特征，在其形成过程中，当起着决定性的作用。然而，在弦鼗初期并不具备这一特征，目前又没有发现其直接的先祖乐器。因此，唯有从较为广泛的关系乐器中求索。

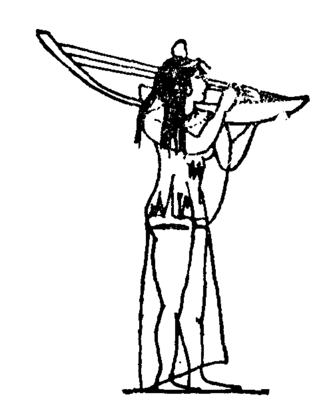


图13　古埃及弓形哈普（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

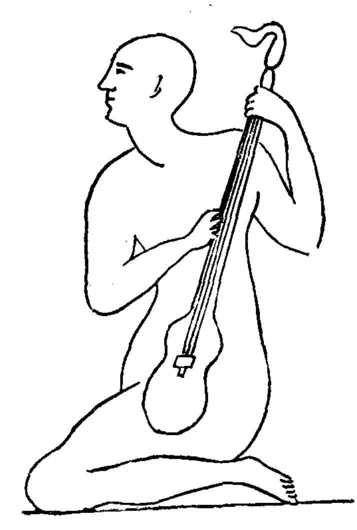


图14　古埃及棒状哈普（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

根据中外学界前辈、同仁的研究成果，历史上三根弦的乐器大致可举如下数种。

其一、古埃及的涅非尔（Nefre），亦称诺非尔（Nofre）。最早出现于公元前1300年左右埃及第十八王朝的墓画之中。据田边尚雄氏《三味线音乐史》考证，此乐器源于古代弓形“哈普”（图13），将其弓形部分改为笔直的棒状，成为图14所示的状态：全长约1米左右，琴筒幪羊皮，弦用骆驼肠线，用弦轴将弦固定在琴筒下端到琴杆的上部之间。演奏时，用右手的手指或小的指套，或细长的拨子拨弦，有立奏，亦有坐奏。

其二、塞他尔（Setar），相传是12世纪由底里的诗人耶米尔·科斯罗（Emir Khosrau）发明的乐器，最初是三弦的拨弹乐器，其名称的“Se”是“三”的意思，“tar”是“弦”的意

思，“Setar”就是“三弦”。但是，当今在伊朗流行的是四弦。另，在印度流行的塞他尔则称为西他尔（Sitar），是作为一个乐器群的名称。在清代《大清会典图》和《皇朝礼器图式》中记载的塞他尔是用丝弦2，钢弦7，由右手手指或木拨弹其丝弦，钢弦为共鸣弦，其形制是：

> 木柄通槽，下冒以革，面平背圆，形如匕，通长三尺四寸二分五厘……❶

其三、印度尼西亚棒状琵琶。据常任侠氏所掌握的资料，印度尼西亚佛教美术保若布陀尔（Barabotur 公元7至9世纪）佛塔上的雕刻，有几例棒状琵琶的形象，弦数以三弦为多。其雕刻年代相当于唐代的后期。❷

其四、嘉峪关魏晋墓室画三弦阮咸琵琶。据牛龙菲氏《古乐发隐》第207页载，嘉峪关3号墓37号前室西壁南侧下层的阮咸琵琶（图15），音箱介于梨形和圆形之间。腹板上有系弦复手及半月形响孔一双；长颈，三弦有轸（上方二轸，下方一轸），似有品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。



图15　嘉峪关魏晋墓室砖画三弦阮咸琵琶（引自牛龙菲《古乐发隐》）。

---

❶《皇朝礼器图式》。

❷常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》第46页，上海文艺出版社，1981年。

其五、嘉峪关魏晋墓室砖画三弦龟兹长颈直项琵琶。同上书同页载，六号墓中室西壁南侧下层之乐器（图16），音箱为梨形，腹板上有半月形响孔一（似应有二个半月形响孔，但图中仅见一个）；长颈，图中未见施轸之处；目见三弦，未见品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。



图16 嘉峪关三弦龟兹琵琶
（引自牛龙菲《古乐发隐》）

其六、云岗石窟乐器雕刻中的阮。云岗石窟是开凿于北魏文成帝和平年间到孝文帝太和十八年（公元460—490）的30年间的石窟，其中有阮的演奏伎乐人雕刻，据肖兴华氏发表于《中国音乐》1981年第2号的文章介绍，其中亦可能有三弦阮咸，文章说："因为阮早已有十二个品位，如果三根弦的阮按四、五度音程关系定弦，它将有两个半八度以上的音域。"



图17 隋壁画三弦琵琶（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）

其七、隋壁画三弦琵琶。在韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》中有敦煌壁画摹本（图17），其音箱为圆形，有三个轸，演奏者斜向演奏。

其八、山东柳埠神通寺唐代基石伎乐雕刻阮咸。据温增源《神通寺基台伎乐雕刻初考》❶载，此为圆形音箱，直柄，三弦，演奏方式是横抱、拨弹。

其九、新疆石窟壁画三弦琵琶。据周菁葆氏《新疆石窟壁画乐器述略》"唐宋时期的乐器"❷载，在克孜尔新1窟有三弦琵

❶天津音乐学院学报《音乐学习与研究》1987年第3期。

❷载《丝绸之路乐舞艺术》第242页，新疆人民出版社，1985年。

琶图（图18），琴体修长，成棒状形，直颈，三个琴轸。周氏认为，该乐器从形制到弦数与现今维吾尔弹拨乐器很相似。


图18　新疆石窟壁画三弦琵琶（引自《丝绸之路乐舞艺术》）

其十、新疆石窟壁画三弦阮咸。同上书载，在克孜尔第77窟有此描绘(图19)。此窟开凿约在两晋，但至唐宋才作画，因而此器可视为唐宋乐器。琴体呈圆形，琴杆细长，轸已不清，但从清晰的弦数看，为三根弦的直颈阮咸。周氏还指出，这种三弦乐器的出现，是唐宋时期龟兹音乐的显著特点。


图19　新疆石窟壁画三弦阮咸（引自《丝绸之路乐舞艺术》）

其十一、渤海乐中的三弦乐器。据吴钊、刘东升《中国音乐史略》❶第194页载，宋时一个将军家中，曾经由十个女乐工抱着一种“枚（qiàn音签）琴”演奏渤海乐。枚琴，音箱呈正方形，以铁为腔，两面幪皮，张弦三根，抱在胸前弹奏。

其十二、唐代骠国龙首琵琶。据《新唐书 二二二下·南蛮传》载：

有龙首琵琶一，如龟兹制而项长二尺六寸余，腹广六寸，二龙相向为首，有轸柱各三，弦随其数，两轸在项，一在颈，其复形如狮子。❷

---

❶人民音乐出版社1983年。

❷《二十五史》第6册第4807页。

其十三、唐代骠国云头琵琶。同上书载：

有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花，象品字，三弦，复手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。（同上）

其十四、唐·段成式《酉阳杂俎、玉格》：

又，如一酒榼（音hé），三弦，长三尺，腹上广下窄，背隆起。[1]

此外，《旧唐书二九·音乐志》载有清乐用三弦琴。牛龙菲《古乐发隐》第222页还例举了：敦煌435窟北魏壁画；39窟盛唐壁画、112窟中唐壁画；159窟中唐壁画；9窟晚唐壁画；138窟晚唐壁画，均有三根琴弦的弹弦乐器。

如果对以上三根弦乐器作一数量上的统计的话，除外国三弦乐器由于资料所限，十分不全外，在中国境内存在及出现过的三根弦乐器共18件，其中魏晋时期4件，隋代1件，唐宋时期13件。这也正与现有关于三弦正式形成于宋元时期的史实相吻合。亦即：魏晋、隋唐时期的三根弦乐器为中国三弦的正式形成奏出了先声，奠定了基础。

虽然随着考古资料的发现，将来可能把中国三弦正式形成的年代往前追溯，但是，从现在资料看，中国三弦的正式形成年代只能上溯至南宋淳熙年间或稍早一些。因此，人们很自然地会产生疑问，为什么中国三弦到宋代才正式形成，而不会是在此之前呢？也正如岸边成雄先生在《三味线的起源》中所说的：

[1]《景印文渊阁四库全书》1047—653，台湾商务印书馆发行。

中国人是喜欢三（三才思想）和五（五行思想）的数字的，但是，为什么实际上又不太制作三弦、五弦的乐器呢？在琵琶中，五弦琵琶（在正仓院有）之外，还喜欢制作六弦、七弦、八弦的东西，而真正的五弦琵琶却不制作。印度的五弦琵琶，在唐代作为佛教音乐之一而传入东南亚，成为三弦琵琶出现在爪哇的保若布陀尔的雕刻中。缅甸（骠国）的乐器虽然可以在唐代文献（《新唐书·南蛮传》）中详尽地见到，可是不传于唐土。

这到底是为什么呢？

为了试图回答这一问题，以下拟从两个方面略作阐述。

一是从乐器发展史观考察。

对于我国弦乐器的发展问题，林友仁、牛龙菲俩氏均有论述。林氏在《七弦琴与琴曲声韵发展的我见》[1]中，提出了七弦琴三个发展阶段的假说：第一阶段——一弦一音不定制阶段（不晚于周～不晚于西汉）；第二阶段——一弦多音的过渡阶段（最晚西汉～魏末前）；第三阶段——一弦多音的定制阶段。牛氏在《古乐发隐》中亦论及了多弦异音、复弦多音、一弦多音的发展情况。他们虽然论述的是七弦琴，瑟、筑、卧箜篌，但是其中原理却带有普遍性。即在弦乐器的发展历史过程中，经历过一弦单音——以一弦单音为基础的多弦异音——以一弦多音为基础的复弦多音。然而，至此并没有停滞，随着演奏技巧的丰富和提高，在立足于一弦多音的复弦多音的基础上，还会逐渐寻其适应乐器性能、审美观、哲学思想体系的弦制，并使其定制。正由于这一规律性使然，所以，我国弦乐器在先秦时期有二十五弦、二十七弦、二十弦、十五弦、十三弦、十弦，而到魏晋定制为七弦

[1] 《音乐艺术》1982年第1期。

琴、十三弦筝，并出现四弦曲项琵琶、五弦琵琶、三弦阮咸，到唐代又定制为四弦琵琶、五弦琵琶，并出现二弦奚琴，酝酿着以三弦为名的这一乐器。因此，我们可以说，二弦奚琴和三弦的出现是乐器发展到一定历史阶段的必然产物。其必然性在于：经历了一弦单音、复弦异音、复弦多音等阶段锻炼之后的演奏者，已经具备了相当丰富的乐器知识和较高的一弦多音的演奏技巧，而追求更为简约而丰富的乐器品种。

二是从社会背景和哲学思想渊源探寻。

牛龙菲氏的以下论点是正确的："一种新型乐器的发明，如同一切不同于以往的发明一样，必有一种新的指导思想。"❶而这种新的指导思想又必定产生于一定的社会背景。

中国三弦的产生和出现，当与唐宋时代道教的盛行及其指导思想有关。

道教作为地道的中国土生土长的宗教，渊源于古代的巫术、秦汉时期的神仙方术，开创于东汉至魏晋南北朝时期，其兴盛和发展是在隋唐到北宋时期。据卿希泰氏的研究❷，在这一时期，道教被改造成为封建统治的御用工具，而受到统治者的崇拜和扶植。在隋代，隋文帝尊道士焦子顺为天师，特为他在皇宫附近建五通观。隋炀帝道拜茅山道士王远知为师。唐代，为李家王朝，因道家以李冉为祖，故唐皇自称老子之后，更取崇道政策。唐高祖于武德三年（公元620年）在羊角山为老子立庙，武德八年(公元625年)规定三教次序：道先、儒次，佛最后。唐太宗谓"朕之本系起自柱下"，须使"尊祖之风贻诸万叶"❸高宗乾封元年（公元666年）尊老子为"太上玄元皇帝"。唐玄宗于开元十年

---

❶《古乐发隐》第57页，甘肃人民出版社，1985年。

❷《道教文化新探》，四川人民出版社，1988年。

❸《唐大诏令集》卷113《道士女冠在僧尼之上诏》。

（公元722年）诏两京及诸州各置玄元皇帝庙一所，每年依道法斋醮；开元二十四年（公元736年）令“道士女冠宜隶宗正寺”❶视道士为宗室；开元二十九年（公元741年）设立“崇玄学，置生徒，令习《老子》、《庄子》、《列子》、《文子》，每年准明经例考试”❷天宝元年（公元742年）又规定将“庄子号为南华真人，文子号为通玄真人，列子号为冲虚真人，庚桑子号为洞虚真人。其四子所著书改为真经。”❸。唐玄宗还亲自为《道德经》作注，制令士庶均须家藏一本。唐武宗信任道士赵归真，于会昌五年（公元845年）兴道灭佛。至宋代，赵家王室对道教亦极力提倡。赵太宗曾亲自召见华山道士陈搏，并赐号“希夷先生”，又在汴京、苏州等地建立道观。积极收集五代时因兵火散失的道教经典，得7000余卷，命徐铉、王禹偁校正，删去重复，写好送入宫观。真宗时，仿效唐朝宗祖老子的做法，但因他姓赵，于是便虚构他的姑祖赵元朗为道教尊神，封为“圣祖上灵高道九天司命保生天尊大帝”，借以宣扬赵氏王朝的奉天承运，并加封老子为“太上老君混元上德皇帝”。又命司徒王钦若领校《道藏》，任张君房为著作佐郎，编修《大宋天宫宝藏》，君房又撮其精华，撰成《云笈七签》一书，许多道教经典，赖以保存。宋徽宗自称是神霄帝君下凡，示意道箓院上章，册封自己为“教主道君皇帝”，诏天下访求道教仙经，校定镂板，刊行金藏；并用蔡京言，集古今道教史事为纪、志，赐名《道史》；又于太学，辟雍各置《内经》、《道德经》、《庄子》、《列子》博士二员，封庄周为微妙元通真君，列御寇为致虚观妙真君，配享混元皇帝，置道阶二十六等，并亲自为多种道经作注；诏改佛为大觉金仙、余为仙人、大士；僧为德士，尼为女德，令穿道

❶《唐会要》卷49《僧尼所隶》。

❷❸《旧唐书》卷9《玄宗本纪》。

服，加入道学，依道士法。在封建统治者的大力扶植下，一时道教大盛，道士人数大增，宫观规模日益壮观，神仙系统也更加庞大；经书数量益增，并汇编成藏，正式刊行；道经研究蔚然成风，道教理论大为发展，著名的道士和道教学者相继出现，如隋唐时期的王远知、孙思邈、成玄英、王玄览、司马承祯、吴筠、李荣、吕洞宾、施肩吾；五代十国的杜光庭、闾丘、方远、彭晓、谭峭；北宋时期的陈抟、张伯瑞、陈景元等。正是在这一社会背景之下，使道教思想深入人心。

道教是以"三一为宗"的，即"天、地、人三者合一以致太平"，"精气神三者混一而成神仙"，由此演变出"长生不老"、"肉体飞升"、"气化三清"等观念，而构成了道教的思想体系，并形成了以"三"为重的观念。有"三一"、"三才"、"三元"、"三清"之说。

所谓以"三一为宗"，即"天、地、人三者合一以致太平。"《道德经》曰："道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和"。认为"一"到"三"是数量上的重要转变，常结合应用。《玄门大论三一诀》引孟法师云："今三一者，神、气、精，希、微、夷，虚、元、空"。又引《释名》云："希，疏也；微，细也；夷，平也。夷即是精，希即是神，微即是气。"并称："用则分三，本则常一。"此外，别有称三神（意神、志神、念神）、三光（虚赤光、元黄光、空白光）、三色（始青、元白、玄黄）及身中三宫神名（上元泥丸宫天帝帝卿，中元绛宫丹皇辅皇卿、下元丹田宫黄庭元王保镇弼卿；上丹田赤子，中丹田真人，下丹田婴儿）者。诸说均为修炼方术所依据。故《三一九宫法》云："夫三一者，乃一身之灵宗，百神之命根。"

"三才"者，天、地、人的统称。《周易·说卦》："立天

之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义；兼三才而两之，故易六画而成卦。”又有称天地、人、万物为“三才”者，《阴符经》：“天地，人之盗；人，万物之盗；万物，人之盗；三盗既宜，三才既安。”《太平经》以天、地、人为三统，认为三统均由元气所生。《云笈七签》卷三“道教三洞宗元”：“三气变生三才，三才既滋，万物斯备。”

“三元”，一指天、地、水，《云笈七签》卷56：“夫混沌分后，有天地水三元之气，生成人伦，长青万物。”一指日、月、星，并以之作为日、月、星之神的总称，《黄庭内景经》：“上睹三元如连珠。”注：“三元，谓三光之元，日、月、星也。”一指精、气、神，《悟真篇》卷上：“四象化行全籍土，三元八卦岂离王。”董德宁注：“三元者，三才也，其在天为日月星之三光，在地为水、火、土之三要，在人为精、气、神之三物也。”陈撄宁《黄庭经讲义》：“三元即元精，元气，元神。”

所谓“一气化三清”，即认为道教的三位最高真神是由“气”变化而成，或者认为，三重最高最神圣的“天”是由“气”变化而成。三清天、三清镜，指的是由三十六天中仅次于大罗天的最高天界，亦指神仙所居的最高仙境，谓由大罗天所生的玄天始三炁化成。《道教义枢》卷七引《太真科》云：

> 大罗生玄元始三炁，化为三清天：一曰清微天至清境，始气所成；二曰禹余天上清境，元气所成；三曰大赤天太清境，玄气所成。

三尊神，指的是居于三清天、三清境的三位尊神。即：居于清微天玉清境的无始天尊（亦称天宝居），居于禹余天上清境的灵宝天尊（亦称太上道君），居于大赤天太清境的道德天尊（亦

称太上老君）。谓此三神主三天三仙境，为三洞教主。

三弦之“三”正与道教观念相合，因此，在唐宋时代道教盛行，道教思想广泛传播之后或与之同时，在民间用三弦来附会道教观念是十分自然的。直接以道教思想来解释三弦的文字，虽然目前在中国已难找到。但是在日本冲绳却还保存着以下这一《唐三弦说》，而与道教思想相贯通。现转引如下：

> 唐三弦说曰：夫三弦者，三神也，象天地人也，昔黄帝之所作，上圆象天也，下方法地也，三之弦法人也。大弦为君，中弦为臣，小弦为民。大弦为浊，不可多弹，所谓为人君勿听、勿见、勿言之德也。中弦声和，上谏君，下教民，臣之道也。小弦声清廉而劳万事，民之道也。愚按：人能弹弦时，左手为上，以达化生阴阳五行之音；右手为下，以学循序人事之弦，此下学上达之理也。天地相去也九万九千余里，天道与人事不差者，犹弦音上下相应者。故天地万物本吾一体，吾之心正，则天地之心亦正矣，吾之气顺则天地之气亦顺矣。此弹弦之极功，圣人之能事，初非有待于外，修道、治国、天下之教亦在其中矣。沉静笃实，浮躁浅露。

综上所述，似可得出以下假说：中国三弦以弦鼗为始祖；在其发展过程中，从阮咸、琵琶，尤其是火不思、扎年得到启发而改进了琴杆构造，完善了按弦指板；从唐代骠国等地的乐器吸收了双面幪以蛇皮（或蟒皮）的琴筒结构；从魏晋、隋唐的三根弦乐器得到启示，顺应乐器发展的自然规律，加之唐宋间道教思想的深入人心，而确立了三弦的基本形态特征。

第二节　文献记载中的明清两代三弦

关于明清两代三弦的资料，目前尚无专辑，而散见于明清文人的笔记、诗词、小说之中。如：

明·周宪王（1379—1439）《元宫词》。

明·李开先（1501—1568）《词谑》。

明·何良俊（嘉靖、隆庆1522—1572年间人）《曲论》。

明·顾启元（1565—1628）《客座曲话》。

明·沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》。

明·沈榜《宛署杂记》（明万历21年，公元1593年刻本）。

明·徐会瀛辑《新锲燕台校正文林聚宝万卷星罗》（书前有万历庚子年、公元1600年序）。

明·金陵笑笑生《金瓶梅词话》（明万历年间1573—1619刊本）。

明·沈宠绥（？—约1643）《度曲须知》（书前有1639年自序）。

明·宋征舆《琐闻录》。

明清之际人叶梦珠（当生于明崇祯年间，康熙中尚在世）《阅世编》（书中最迟记事为康熙32年、公元1693年）。

清·毛奇龄（1623—1713）《西河词话》、《瞟城陆生三弦谱记》、《雨中听三弦子、适女士王玉映将之吴下，过宿萧城西河里，因作长句书感却示》。

清·陈维崧（1625—1682）《赠琵琶教师陆君旸》。

清·宋征璧《听陆君旸弦索歌》。

清·沈远《北西厢弦索谱》（书中有1657年序）。

清·屈大均（1630—1693）《广东新语》。

清·张山来编《虞初新志》（书前有1683年序）。

清·陈于王《燕九竹枝词》（作于1693年）。

清·蒋士铨（1725—1785）《京师乐府词·南词》。

清·李斗《杨州画舫录》（成书于1793年）。

清·张溥重辑《新□万宝全书》（嘉庆13年，公元1808年刻本）。

清·荣斋《弦索备考》（成书于1814年）。

清·刘鹗（1857—1909）《老残游记》（作于1903—1906年）。

近人赵尔巽等《清史稿》。

近人徐珂辑《清稗类钞》。

另有如下图象资料：

明代竹制笔筒筒身雕刻中的乐舞图（见中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第128页）。

明代泉州开元寺大殿木雕中的弹三弦伎乐飞天（同上第128页）。

清初人绘《金瓶梅词话》第63回插图“海盐腔演戏图”中有三弦伴奏。（同上第155页）

清人绘《康熙庆寿图》演戏场面的伴奏乐队中有三弦。（同上第158页）

清·乾隆五年（1740年），金昆、陈枚等绘《庆丰图》中的说唱场面（同上第140页）。

清·乾隆二十四年（1759年），徐扬绘《盛世滋生图》中的弹词演唱（同上第142页）。

清·光绪十年（1884年）刊行的“漱芳馆素卿歌俞调”图（同上第142页）。

清《妙峰山进香图》中的说唱（同上第139页）。

清杨柳青木版年画“词演取长沙”图（同上第141页）。

清《北京民间风俗百图》中的唱大鼓书图（同上第141页）。

清·任熊《盲歌图》（同上第141页）。

清·杨柳青年画“十不闲”图（同上第143页）。

清·光绪二十年（1894年）印行《海上名花四季大观》中的“名部教坊”图。

清末义成永画店印刷的《特别大鼓·维新时调》。

清·侗族琵琶歌演唱图（同上第147页）。

现根据以上资料，略述明清两代三弦的演奏场合、使用三弦的乐种、著名艺人及其演奏技巧等情况。

一、三弦的演奏场合

如果说，三弦在宋代、元代由于它仅局限于某些地区、某种场合演奏，尚未得以普遍流传，所以，关于这一乐器的记述较少的话，那么，到了明清两代，三弦的演奏场合已远为广泛，几乎已遍及民俗活动、书场、剧场、宫廷、文人、家庭、日常生活等各个方面。

（一） 民俗活动

据杨荫浏、曹安和先生《苏南十番鼓》载，该乐种明代已有，明·余怀（生于1616年）在《板板杂记》中曾讲到明万历（公元1573—1619年）间，南京秦淮河一带游客演奏“十番鼓”的事。长期以来，由农村、城镇专业或业余音乐组织吹鼓手集团在婚、丧、寿、庆等民俗场合演奏，江南道士亦用于做道场时演奏。据清·李斗《扬州画舫录》（1795年初刻）中讲到虹桥歌船中演奏“十番鼓”的事时说：“十番鼓者，吹双笛，……佐以箫管，……三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；”由此可见，三弦作为十番鼓中的一种乐器，从明代万历年间以来就已运用于民俗活动。

此外，如：福建南曲这一具有古老历史的乐种，三弦作为其“四管”之一，与琵琶、洞箫、二弦一起演奏，伴随着该乐种被广泛运用于民间节日、婚寿庆典、迎神赛会、丧葬礼仪等民俗场合。

据近人徐珂辑《清稗类钞》载：

> 回部喀什噶尔之俗，岁于十月朔日，十二月十日，大伯克率众张鼓乐，赴寺拜天，并庆贺宴会。回民吉礼，用鼓二、胡琴一，三弦二，筝一。❶

并记："每岁二月，谓之年头。彼此宴会，幼子幼女相率歌舞。"其乐器亦用三弦。

> 回民吉礼用乐，男女歌舞。叶尔羌和阗乐器，有筝、三弦、琵琶、胡琴，管、喇叭、唢呐、鼓钹。日入时亦作乐送日。库车沙雅尔乐器，有大鼓、小鼓、喇叭、唢呐、三弦、筝。阿克苏赛哩木拜乐器，有三弦、手鼓。每日申刻以后，亦作乐以送日。"❷

由此可见，清代，三弦亦被运用于少数民族的节日、拜天、宴会和日入以"送日"等民俗活动。

（二） 书场、剧场

如下面将要论及的，由于三弦在明清两代被众多的说唱曲种、戏曲剧种作为伴奏乐器，所以，它亦经常出现于书场、剧场。

谭正璧、谭寻搜辑《评弹通考·书场》："书场分说书、摊簧两种。说书有文武之别，说文书者，一人曰单档，二人为双档，手弹三弦，且说且唱……。"❸"双档说书，分上手、下手，一称'阳面'、'阴面'。上手每去主要角色，说唱正书，

---

❶《清稗类钞选》第438页，书目文献出版社，1983年。

❷同上。

❸《评弹通考》第462页，中国曲艺出版社，1985年。

弹三弦。下手则答白，唱开篇，弹琵琶。”❶两处所记，三弦均为书场主要乐器。因此，李百泉才会把三弦写入《书场铭》之中：“台不在高，有书则名。文不在深，有谑则灵。斯是书社，惟吾扬声。竹窗映水绿，茶灯透烟青。谈笑集群贤，往来多佳宾。可以弹三弦，论古今，辟玩徒之知识，儆奸倭之邪心。座多周公谨，我惭柳敬亭。古人云：‘姑妄听之’。”❷

对三弦运用于书场的状况的描写，据王树村《漫话曲艺画》所述，在民间年画中留下了许多宝贵的画面。其中之一是光绪十年（1884年）刻印的《漱芳馆素卿歌俞调》（图20），原图为管可寿斋《申江名胜图说》中的一景。图中画了三位宽领大袖清式衣装的女演员，两位弹琵琶，一位拨三弦，坐于台上桌子周围，正在演唱。台下有头戴瓜皮小帽、身着长袍的听众，坐于桌旁，边品茶、边赏曲。图版说明中，在对弹词作简略介绍之后说：“漱芳书馆开设最久，其中名重一时者，以朱素卿为巨擘；素卿夙善‘俞调’，其声宛转抑扬，如聆出谷雏莺，花间低啭，视昔年程黛香、陈芝香辈无多让焉。”此图反映了晚清上海开埠后，书馆演出实景，和


图20 漱芳馆素卿歌俞调（引自《漫话曲艺画》）。

❶《评弹通考》第471页，中国曲艺出版社，1985年。
❷同上第460—461页。

当时弹词著名演员的姓名及苏州弹词艺人俞秀生创造的“俞调”。

其二是清末义成画店印制的杨柳青年画《特别大鼓，维新时调》（图21）。该画力求反映戊戌变法（1898年）前后，维新运动给说唱艺术带来的变革。图的正中画了四位女演员，中间两位，一拿檀板，一拿梨花片，立于书鼓架后在演唱新时调；两旁分坐弹三弦伴奏者，左方者用正手弹奏，右方者用反手弹奏，这一正一反的弹奏，可能是某些特殊弹奏方法的写照，但更可能是出于画面对称需要的艺术加工。画中人物的衣着、发式亦属当时的时兴新样，朴素雅洁。



图21　杨柳青年画《特别大鼓，维新时调》（引自《漫话曲艺画》）

此外尚有：光绪甲午（1894年）印行的《海上名花四季大观》中的“名部教坊”，描绘了四位女演员在舞台上弹三弦调琵琶的演出情景，从中可以看到当时上海书馆中的布置格局和方桌绣围、杯碗茶盏的真实场景。

清代乾隆五年（1740年），金昆、陈枚等绘《庆丰图》中有说唱场面（图22），一人坐在长凳上弹三弦，一人表演，周围众人观看。❶

清人绘《妙峰山进香图》中，有一民间说唱场面，一人边击

❶中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第140页。

鼓边演唱，一人弹三弦伴奏，众人围观。（图23）❶

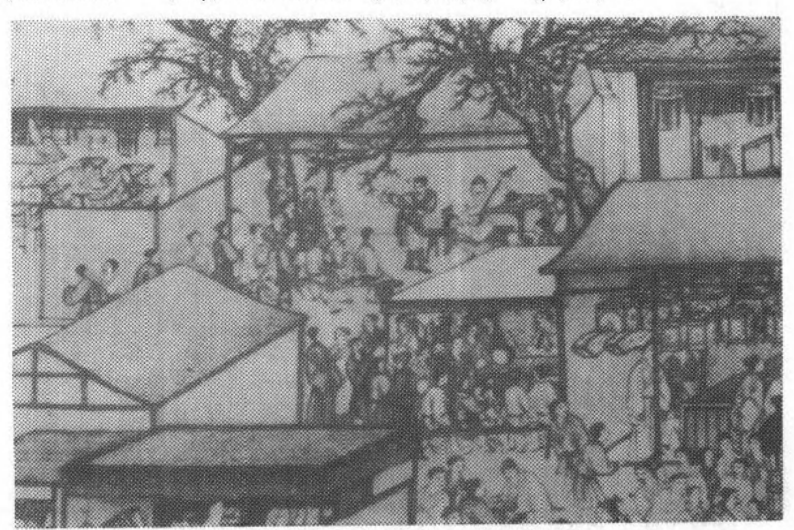


图22 清代《庆丰图》中的说唱（中国音乐研究所供稿）



图23 清代《妙峰山进香图》的说唱场面（中国音乐研究所供稿）

清代杨柳青木版年画有《词演取长沙》（图24）。画中有一

❶中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第139页。

妇女右手持签击书鼓，左手夹梨花片演唱，左右两人用三弦、四胡伴奏。是典型的北方鼓词演唱情景❶。



图24 清代杨柳青木板年画《词演取长沙》（中国音乐研究所供稿）

清人绘《北京民间风俗百图》（图25），有唱大鼓书图，附文字说明："此中国唱大鼓书之图也。其人或在大街'摆挡'，或富户叫去说书唱曲，以度日也。"❷



图25 清代《北京民间风俗百图》中的唱大鼓书图（中国音乐研究所供稿）

❶❷中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第141页。

清代杨柳青年画《什不闲》（图26），以儿童画的形式描绘什不闲的表演情景。什不闲是北方的一种曲艺形式，载歌载舞。画的正中，扁鼓、锣、钹是固定在木架上，由一人用手拉绳或脚踏踏板，使各种乐器同时作响，其他表演者或弹三弦、拉二胡、吹长号，或边唱边表演。❶

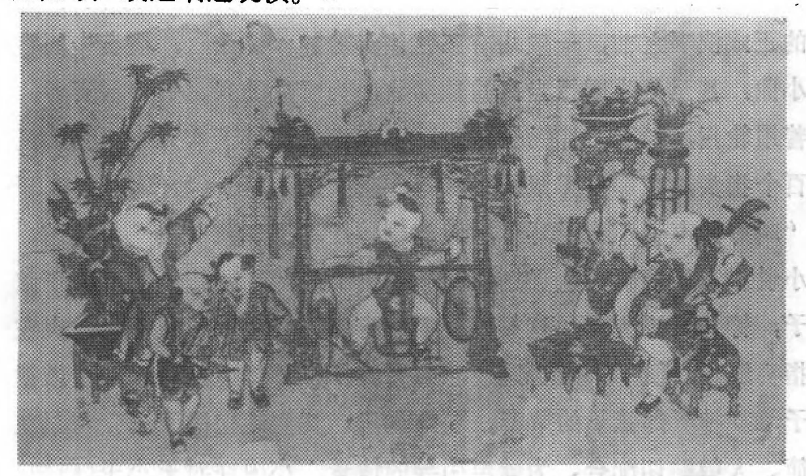


图26 清代杨柳青年画《什不闲》（中国音乐研究所供稿）

对清代书场三弦伴奏作直接描写的文字，最为宝贵、生动的当数刘鹗《老残游记》。作为自叙体小说，作者曾写道："吾人生今之时，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有种教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛；此鸿都百炼生所以有《老残游记》之作也。"书中第二回《历山山下古帝遗踪，明湖湖边美人绝调》是对当时梨花大鼓著名艺人王小玉（白妞）和她的妹妹黑妞的演唱的逼真描写，同时，亦留下了对她们三弦伴奏者的演奏艺术的记述。"到了十二点半钟，看那台上，从后台帘子里面，出来一个男子，……并无一语，就往半桌后面左手一张椅子上坐下，慢慢的将三弦子取来，随便和了和弦，弹了一两个

❶《中国音乐史图鉴》第143页。

小调，人也不甚留神去听。后来弹了一枝大调，也不知道叫什么牌子；只是到后来，全用轮指，那抑扬顿挫，入耳动心，恍若有几十根弦，几百个指头，在那里弹似的。这时台下叫好的声音不绝于耳，却也压不下那弦子去。这曲弹罢，就歇了手，旁边有人送上茶来。”❶以上描述说明，在清代书场的正式演唱之前，一般均有三弦伴奏者的“试弦”，演奏一两首小曲，甚至是难度相当高的独奏曲，为听众助兴。书中演奏者，善用轮指，精于“抑扬顿挫”，于高潮处“恍若有几十根弦，几百个指头，在那里弹似的”，能使听众“入耳动心”，以至于“叫好的声音不绝于耳”，但却也“压不下那弦子去”。接着，小说描写了演唱者歌唱之前的一段引子：“那弹弦子的便取了弦子，铮铮纵纵弹起。这姑娘便立起身来，左手取了梨花简，夹在指头缝里，便丁丁当当地敲，与那弦子声音相应，右手持了鼓捶子，凝神听那弦子的节奏。”❷这里，真实地记述了三弦与梨花简、大鼓贴切配合、为歌声引导的情景。小说在对王小玉（白妞）的歌唱进行了精彩的描写之后，又将笔锋对准了伴奏的三弦：“那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同他那声音相和相合，有如花坞春晓，好鸟乱鸣。耳朵忙不过来，不晓得听那一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。”在此，刘氏着重强调了演奏者作为伴奏高手的品格：不喧宾夺主，永远与歌声的高低快慢、强弱松紧相配合，形成一个完整的音乐整体。

此外，三弦还作为昆剧、京剧等戏曲音乐的伴奏乐器，而活跃于明代、清代的城乡剧场。正如蒲松龄（1640—1715）在《日用俗字》《僧道章第二十二》里咏吟的：“夜里对棚又争胜，丝

❶《老残游记》第17、18页，齐鲁之社，1981年。
❷同上第18页。

竹笙箫数里闻。筝筝管哨一齐响，琵琶三弦更不分。”❶



图27　清人绘《金瓶梅词话》插图（中国音乐研究所供稿）

描绘戏曲音乐以三弦为伴奏乐器的图象资料，有清初人所绘《金瓶梅词话》第63回插图（图27）。图中画的是海盐腔演出情景，剧情演的是《玉环记》中的“玉箫寄真”一出，伴奏乐队所用乐器有三弦、提琴、笙、笛、云锣等丝竹乐器。❷另，清人绘《康熙庆寿图》中亦有演戏场面（图28）。画中一男角身穿官服，正背身举手表演。可能是正式剧目开演之前致祝颂之词。下面两边靠下方绘有后台布置情况。右边是伴奏乐队，有三弦、笛子、笙、长号、云锣、拍板、鼓、锣等乐器。左边是等待上场的角色，架上悬挂髯口、面具等物。❸

（三）宫廷

明代，三弦已由民间流传进入宫廷，并且作为宫廷音乐中的一种重要乐器。其中，作为证据的有以下两条史料。

---

❶转引自吴钊《蒲松龄的“俚曲”》，中央音乐学院中国音乐研究所1964年油印本。

❷《中国音乐史图鉴》第154、155页。

❸同上第158页。

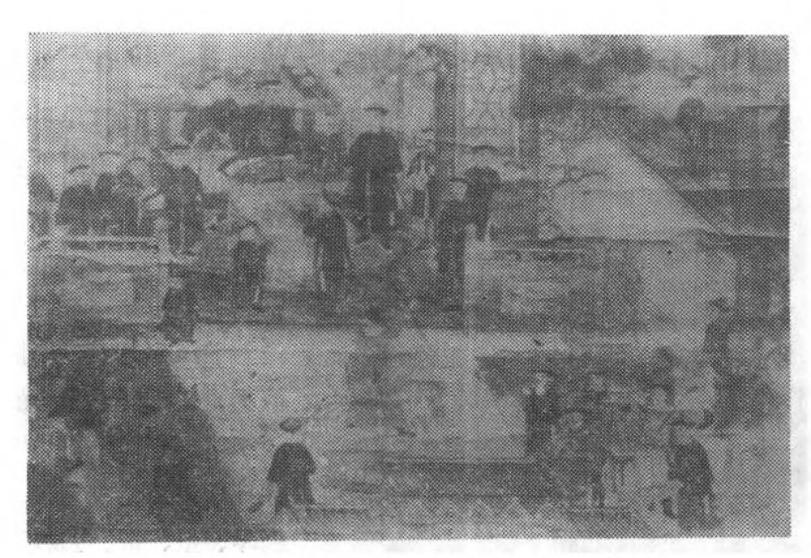


图28　清人绘《康熙庆寿图》（中国音乐研究所供稿）

一是周宪王（1379—1439）的《元宫词》："三弦声里实清商，只许知音仔细详；《阿忽令》教诸伎唱，北来腔调莫相忘。"周宪王朱有燉，是明太祖的孙子，于宣德、正统年间就藩于河南开封。据其诗中所咏，当时宫廷中用三弦演奏北方民族的曲调《阿忽令》。

一是前曾述及的《续文献通考·乐考》中记载的：

"（明英宗正统）六年（按：公元1441年）正月，又赐（斡拉达达汗）箜篌、和必斯、三弦各一。"

三弦不仅作为朝廷乐器使用，而且成为珍贵礼物而由皇帝赐其属下。可见其地位之非同寻常。

清代，三弦在宫廷音乐中更得以经常使用。在《大清会典图》中有"三弦图"，附文字说明其形制、规格：

三弦，斲檀，修柄，方槽圆角，冒以虺皮。柄下曲贯槽中，上直与槽面平。通常三尺三寸四分八厘。柄自山口至槽端长二尺九寸一分六厘，上阔九分一厘，厚如之。下阔一寸零七厘八毫，厚九分六厘。槽边长六寸四分八厘，阔六寸零六厘八毫。槽面长与边阔等，阔五寸三分九厘三毫，厚二寸六分九厘六毫。柄末槽端覆以木。穿直孔贯弦扣。匙头长四寸三分二厘，上阔二寸零二厘二毫，下阔一寸五分三厘。下半凿空，长二寸零二厘二毫，阔三分八厘四毫，纳弦。以三轴绾之。左二右一。轴长四寸零四厘五毫。槽面设柱。弦自山口至柱长二尺五寸九分二厘。柱用竹。轴用檀或象牙。背系黄绒紃。

据《清史稿一〇一·乐志八》载，三弦用于宴乐中的队舞（包括庆隆舞、世德舞、德胜舞），其乐器用：筝1、奚琴1、琵琶3、三弦3、节16、拍16。三弦还用于番部合奏，其乐器有：云锣1、箫1、笛1、管1、笙1、筝1、胡琴1、琵琶1、三弦1、二弦1、月琴1、提琴1、轧筝1、火不思1、拍板1。❶

在清代宫廷，乾隆五十四年（公元1789年）还出现了由安南国来的“丐弹弦子”，用于安南乐舞之中，列于宴乐之末。丐弹弦子的形制、规模与三弦同：“丐弹弦子，三弦，斲檀为质，槽方而椭，两面冒虺皮。匙头凿空，纳弦，以三轴绾之，左二右一。”❷

清·道光二十四年（公元1844年）修纂的《礼部则例》还记载，清音十番中亦用三弦：“清音十番作乐史十六名，俱穿百花袍，司笙一名，司管二名，司笛四名，司箫一名，司锃一名，司

❶《二十五史》第11册第9194页，上海古籍出版社、上海书店，1986年。
❷同上，第9195页。

镗一名，司扑钹一名，司韵锣一名，司弦一名，司板、木鱼一名，司堂鼓一名，司单皮鼓一名。”据万依、黄海涛的考证，此处乐器与李斗《扬州画舫录》所载十番鼓乐器相同，仅是名称稍异，清音十番中的“弦”就是三弦。❶

（四）文人圈

与宋元两代相比，明清两代文人在诗文笔记中对三弦的吟咏记述明显地大为增多。这一方面说明了三弦使用场合的普遍化，另一方面亦可看出这一乐器已突破了在某地民间流传的局限、而进入上层，使文人刮目相视，而成为文人圈内文化生活的伴侣。这从以下文人的吟咏中可见一斑。

清代经学家、文学家毛奇龄（1623—1713）对三弦十分关注，除在《西河词话》中论及三弦起源之外，还撰有《瞟城陆生三弦谱记》，详细记述了三弦名家陆君旸的艺术经历和坎坷生平。在其所咏《雨中听三弦子》中，更对当时三弦在文人圈里的演出、欣赏情况作了描写，从中可见当时文人对三弦音乐的理解，对演奏者境况的同情。此诗全题：《雨中听三弦子。适女士王玉映将之吴下，过宿萧城西河里，因作长句，书感却示》。诗曰

汝不闻，三弦声最悲，啁哕嘶轧谁所为。天心雨落风迸裂，坐客一时双泪垂。三弦初开仿鞉鼓，万历年来重张甫。曹刚不作甫不传，何处新声到江浒。当前拨拉如诉说，潨潨嘈嘈渐相接。弦声复杂风雨声，拍散音繁语呜咽。江东女士当代希，会稽王氏留乌衣。著书不让汉时史，织素自怜机上诗。清晖阁中父女在，綵笔长濡旧螺黛。吟成红雨滴口脂，行得青藤绕裙带。风流遗世姿独殊，将从秦氏听啼乌。朝行

❶《清代宫廷音乐》第30页，中华书局香港分局、故宫博物院紫禁城出版社联合出版，1985年。

卖珠暮无粟，天寒袖薄凉肌肤。可怜兵草满衢路，欲望西陵过江去。崎岖宛转进退难，只恐行来且多误。昨宵行李深巷宿，闻汝空奁脱车轴。今朝寂历风雨来，令我停弦抚心曲。梧宫木落愁复愁，女愤湖畔今难留。君行渺欲向何所，长江浩浩还东流。蛾眉掩抑自今古，况复哀弹最凄楚。今朝自雨昨自晴，不尽三弦此中苦。从来出处难复难，愿君弦绝勿再弹。[1]

陈维崧（1625—1682）除与著名三弦演奏家陆君旸深交，有《赠琵琶教师陆君旸》的诗作之外，还有《夜饮友人别馆，听年少弹三弦，限韵三首》曰：

夜香烧罢，桦烛通宵话。曲项檀槽声不哑，银甲凭伊掐打，只图漫然轻笼，谁怜双袖龙钟，少日红筝北里，年来白发西风。檐前雨罢，一阵凄凉话。城上老乌啼哑哑，街鼓已经三打。漫劳醉墨纱笼，且娱别院歌钟，怪底烛花怒裂，小楼吼起霜风。欢场才罢，去对孤檠话。欲击唾壶声尽哑，可惜孤城浪打。一宵柳簇花笼，何时万户千钟，尘世风波似海，狂奴谈笑生风。[2]

另外，明代周宪王朱有燉《元宫词》，清代宋征璧《听陆君旸弦索歌》、清代陈于王《燕九竹枝词》、清代蒋士铨《京师乐府诗·唱南词》等，均为作者亲身经历过的以三弦为主奏或伴奏乐器的音乐活动的吟咏。

一些文人还对以三弦为伴奏乐器的北曲加以提倡。《中国古

[1]《西河集·卷一百五十九》，引自《景印文渊阁四库全书》1321—63B，台湾商务印书馆发行。

[2]《湖海楼词集·卷三》。

典戏曲论著集成·曲论提要》云：明代何良俊(嘉靖1522--1566、隆庆1567—1572间人）“诗文之外，他也爱好戏曲，尤其对音律有精深的研究。当时南方盛行南曲，此曲已无人过问。南京著名的老曲师顿仁，曾在正德年间（公元1506—1521年）到过北京，学得北曲五十余套，但一直不受人重视，何良俊独能加以欣赏，并聘请顿仁到家中担任教师，顿仁感慨地说：‘不意垂死遇一知音！’经何氏这番提倡，此曲在南方渐又受到一些人的重视。”

不仅如此，一些文人士大夫还亲自习练三弦等乐器，将此作为增进自身素养的一个组成部分。徐珂《清稗类钞》载：“乾、嘉间，士大夫皆谙音乐。三弦、笙、笛、鼓板，亦娴熟异常。嘉庆己巳（公元1809年），钱梅溪在京时，见盛甫山舍人之三弦，程香谷礼部之鼓板，席子远、陈石士两编修之大小唱，盖昆曲也。”❶

（五）家庭及其他

《金瓶梅词话》是一部明代兰陵笑笑生写的长篇小说。现存刻本只有卷首有明万历丁巳四十五（公元1617年）东吴弄珠客序的一种。其初刊当在万历年间（公元1573—1619年）。该书所写故事虽以《水浒》中西门庆、潘金莲故事为线索，借托于宋代，但其人情世态、生活习俗却以明代为依据，因此，可以从中了解明代社会、经济、文化的某些状况。《金瓶梅词话》中对当时戏曲、小唱、散曲、弦索的描写共有43处，其中，与三弦乐器有关的有7处。

该书第20回：“西门庆家中吃会亲酒，插花筵席，四个唱的，一起杂耍步戏。……四个唱的，琵琶筝弦，簇拥妇人，花枝招飐，绣带飘飘，望上朝拜。慌的众人都下席来还礼不迭。❷

❶《清稗类钞选》还436页，书目文献出版社，1984年。

❷中国小说史料丛书《金瓶梅词话》第237、238页，人民文学出版社，1985年。

由此可见，三弦与琵琶、筝一道，被用于家庭宴会中演奏。

同书同回："把金莲房中春梅，上房玉箫，李瓶儿房中迎春，玉楼房中兰香，一般儿四个丫环，衣服首饰妆束出来，在前厅西厢房，教李娇儿兄弟乐工李铭来家，教演习学弹唱。春梅琵琶，玉箫学筝，迎春学弦子，兰香学胡琴。"❶此中留下了当时有钱人家庭以婢女、丫环学弹三弦和其他乐器以作家乐的记载。

第21回："尝雪之时，当下春梅、迎春、玉箫、兰香，一般儿四个家乐，琵琶、筝、弦子、月琴，一面弹唱起来。唱了一套《南石榴花》'佳期重会'云云。"❷

第22回："一日，腊月初八日，西门庆早起，约下应伯爵，与大街坊尚推官家送殡。教小厮马也备下两匹，等伯爵白不见到。一面李铭来了，教春梅四人弹唱。……正唱《三弄梅花》还未了，只见伯爵来，应宝跟着，夹着毡包进门。"❸

第24回："话说一日，天上元宵，人间灯夕。……正月十六，合家欢乐饮酒。……春梅、玉箫、迎春、兰香一般儿四个家乐，在傍𢶍筝歌板，弹唱灯词。"❹

第30回："且说一日三伏天气，十分炎热。西门庆在家中聚景堂中大卷棚内，赏玩荷花，避暑饮酒。吴月娘与西门庆居上坐，诸妾与大姐都两边列坐，春梅、迎春、玉箫、兰香，一般儿四个家乐，在傍弹唱。……西门庆吩咐春梅：'你每唱个《人皆畏夏日》我听。'那春梅等四个方才筝排雁柱，阮跨鲛绡，启朱唇，露皓齿，唱《人皆畏夏日》云云。"❺

第71回："吹打毕，三个小厮连师范，在筵前银筝象板，三

---

❶《金瓶梅词话》第240页。
❷同上第252页。
❸同上第266页。
❹同上第283页。
❺同上第362、363页。

弦琵琶，唱了一套《正宫·端正好》。”❶

从以上第三至第七则记述可见，以三弦和琵琶、筝等乐器演奏的音乐，除请职业乐工登门演奏之外，还由职业乐工教予家庭中的丫环们，在尝雪、候人、元宵灯夕饮宴、炎夏尝荷饮酒等场合演奏，曲目有：《南石榴花》、《佳期重会》、《三弄梅花》、灯词、《人皆畏夏日》、《正宫·端正好》等。

刘鹗《老残游记》还留下了妓女服侍饮酒进餐的同时，为人演奏三弦、弹唱曲子的记载。该书第12回：“过了一刻，门外进来一个著蓝布棉袄的汉子，手里拿了两个三弦子，一个递给翠花，一个递给翠环，……说着，他们的三弦子已都和好了弦，一递一段的唱了一支曲子。……他们姐儿两个，又唱了两三个曲子，家人捧上自己炖的鸡来。”❷

此外，尚有如下图象资料：

第一，据中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第128页载：“传世的一件明代竹制笔筒，筒身雕刻乐舞图（图29），中间一舞者，另有五人伴奏。所持乐器为三弦、笙、拍板、汤锣、堂鼓，均属常见的民间乐器。”绘。此图当为明代歌舞情景之描

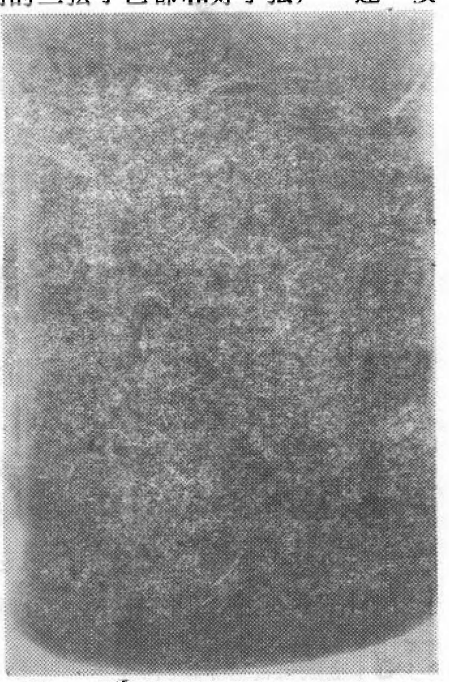


图29　明代竹制笔筒雕刻乐舞图（中国音乐研究所供稿）

❶《金瓶梅词话》第999页。

❷《老残游记》第154、155页，齐鲁书社，1981年。

第二，同上还载："泉州开元寺大殿木雕中有弹三弦伎乐飞天（图30）。"据泉州开元寺的沿革资料，此飞天当雕刻于明代崇祯十二（1639）年以前。从飞天所刻乐器与福建南曲乐器的关联情况看，似为当时闽南泉州一带福建南曲演奏情景的写照。



图30　泉州开元寺弹三弦伎乐飞天（中国音乐研究所供稿）

第三，清代乾隆二十四年（1759年），徐扬绘《盛世滋生图》，图中描绘苏州斜桥下临河的厅堂内，有二人手持三弦，相对而坐，似在演唱弹词以消遣。反映了当时群众日常生活中，以弹奏三弦自娱的景况。（图31）（同上第142页）

第四，清末画家任熊曾为当时著名文学家姚燮画《大梅山馆诗意图册》一百二十幅，其中有《盲歌图》一幅(图32)，描绘夏日江南的风俗和景色。画中一群老人和妇孺聚集于豆棚架下，听盲艺人说唱。演唱者端坐，手持鼓签敲击带支架的小扁鼓，另有一人弹三弦伴奏。（同上第141页）

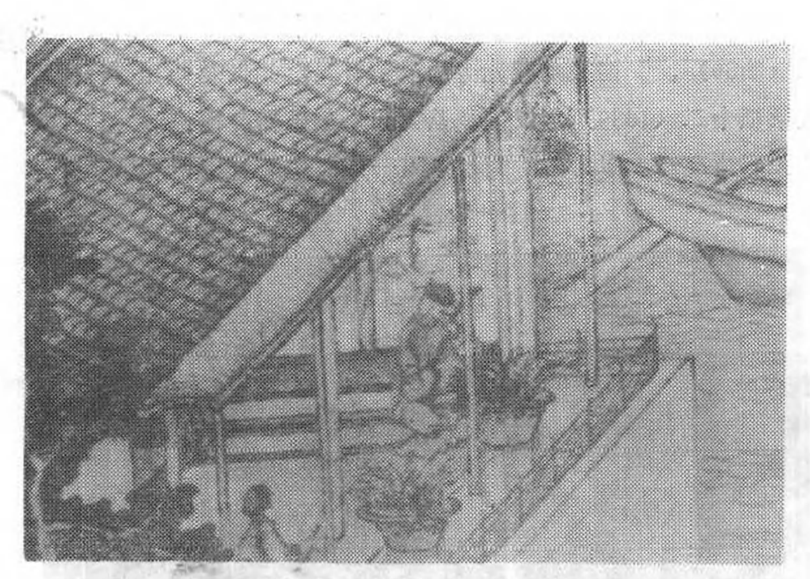


图31　清代《盛世滋生图》（中国音乐研究所供稿）

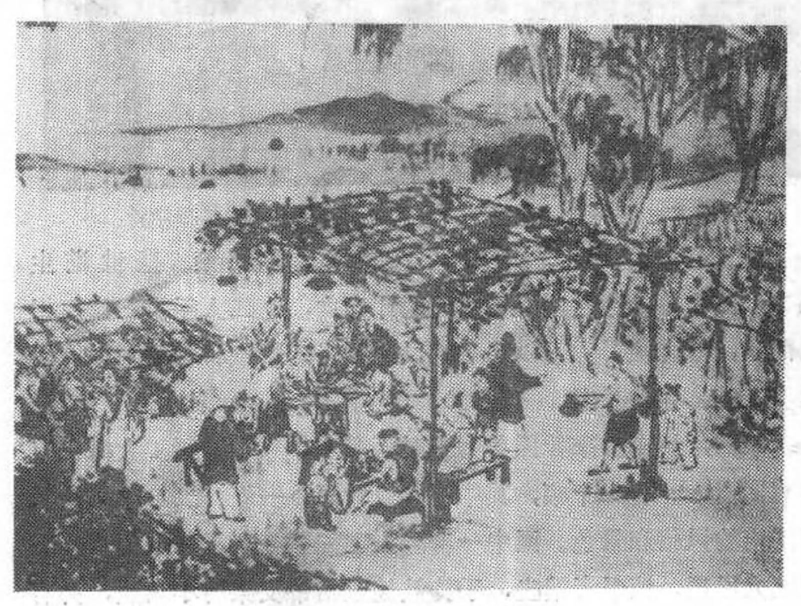


图32　盲歌图（中国音乐研究所供稿）

二、使用三弦的乐种

（一） 民歌、小曲

清·李斗《杨州画舫录》（1793年）云：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有《银纽丝》、《倒板桨》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花兰》诸调，以《劈破玉》为最佳。……有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之《黎调》，亦名《跌落金钱》。二十年前，尚哀泣之声，谓之《到春花》，又谓之《木兰花》。后以下河土腔唱《剪靛花》，谓之《网调》。近来群尚《满江红》、《湘江浪》，皆本调也。其《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》之类，传自四方，间亦效之，而鲁斤、燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加引子、尾声，如《王大娘》、《乡里亲家母》诸曲；又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱小曲者，皆土音之善也。”

此中所载，为扬州地区的“小唱”，用三弦（弦子）和琵琶、月琴、檀板作伴奏乐器。其曲牌有：《银纽丝》、《倒板浆》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花兰》、《劈破玉》、《黎调》、《跌落金钱》、《到春花》、《木兰花》、《网调》、《满江红》、《湘江浪》等。曲目有《王大娘》、《乡里亲家母》以及由传奇《牡丹亭》、《占花魁》歌词而谱为小唱者。演唱时，皆以方言土语歌唱。

蒲松龄（1640—1715）是清初著名的文学家。他的创作除小说《聊斋志异》之外，就数俚曲《磨难曲》。俚曲就是小曲。据

今人到吴钊氏的调查，俚曲在蒲家庄一带的农民中间主要是清唱，在乡村的秀才、塾师中间则当成吟诵调来歌唱，

在盲艺人中，用三弦伴奏的历史很早，蒲松龄的《磨难曲》就曾提到。在七十多年前（1897年左右），高子远先生曾见到一人一面唱，一面手里打着“撒拉金”伴奏的。撒拉金就是一串竹板和一块竹板相互敲击的乐器。据盲艺人赵子钦说，其师在二十多年前曾用四胡、坠琴、三弦等伴奏过。现在除用一个三弦伴奏外，有时也用坠琴伴奏。❶

由此可见，俚曲在蒲松龄在世时已用三弦伴奏。曲牌有：《耍孩儿》、《劈破玉》、《玉娥郎》、《银纽丝》、《憨头郎》、《哭皇天》、《房四娘》、《叠断桥》、《呀呀油》、《呀呀儿油》、《黄莺儿》、《跌落金钱》、《倒搬浆》、《罗江怨》、《黄泥调》、《清江引》、《梆子腔》、《怀乡韵》（《还乡韵》）、《山坡羊》、《西调》、《哭笑山坡羊》、《香柳娘》、《闹五更》、《皂罗袍》、《棹歌》、《鸳鸯锦》、《桂枝香》、《刮地风》、《西江月》、《虾暮曲》。（《虾蟆歌》）、《满调》（《满词》）、《对玉环》、《鹧鸪天》、《嗲妇歌》、《平西歌》（《平西调》）、《劝人歌》、《楚江秋》、《一剪梅》、《罗江怨带清江引》、《倖倖令》（《侥侥令》、《侥侥爷》）、《收江南》、《四朝元》、《园林好》、《北黄莺》、《沽美酒带太平令》、《浪淘沙》、《莲花落》、《边关调》等。曲目有：《磨难曲》、《寒森曲》、《墙头记》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《幸云曲》、《慈悲曲》、《禳妬咒》、

❶吴剑《蒲松龄的“俚曲”》第25页，中央音乐学院中国音乐研究所1964年油印本。

《翻魇殃》、《娃妇曲》等。

（二） 说唱

明清两代三弦用为说唱音乐伴奏而活跃书场的情况，已如前述及。在此，仅就用三弦伴奏的说唱曲种的有关记载，略作叙述。

弹词

弹词为明代已经流行于江苏一带的说唱曲种。明·杨慎（1488—1559）曾著有《二十一史弹词》、明嘉靖二十六（1547）成书的《西湖游览志余》载："其时优人百戏：击毬、关扑、《鱼鼓》、《弹词》，声音鼎沸。"可见弹词于此时之前已经流行。其伴奏乐器，据《清稗类钞》载：

> 弹词家普通民用乐器，为琵琶与三弦二事。

谭正壁、谭寻蒐辑《弹词通考·出场》："说文书者，一人曰单档，二人为双档，手弹三弦，且说且唱，所说大抵为《三笑》、《白蛇传》、《玉蜻蜓》等。""双档说书，分上手、下手，一称'阳面'、'阴面'。上手每去主要角色，说唱正书，弹三弦。下手则答白，唱开篇，弹琵琶。但小生、花旦等多半由下手去，生、外、净、丑等则由上手去。"❶由上所述，三弦为弹词之主要伴奏乐器。

南词

三弦之用为南词伴奏，见于蒋士铨《京师乐府词十六首·南词》：

> 三弦掩抑平湖调，先唱滩头与提要。高谈慷慨气粗豪，细语缠绵发忠孝。洗刷巫云峡雨词，宣扬却月批风貌。冠缨索绝共欢哗，玉筋交颐极伤悼。密意感人最惨凄，谈言微中

❶《评弹通考》第461、462、471页，中国曲艺出版社，1985年。

真神妙。君不见，杭州女士垂垂手，听词心动鸾皇偶。父母之命礼经传，婚姻私订南词有。[1]

蒋士铨是清代戏曲作家、文学家，生于1725年，逝于1785年，于乾隆22年（1757年）中进士，其著作合为《忠雅堂全集》。由上词看，约于十八世纪中叶，南词就已使用三弦伴奏。其结构开头，有类似于开篇的“滩头”、“提要”。所用主要曲调是平湖调。

平湖调 亦称平调，是浙江绍兴的一种说唱曲种。《清稗类钞》载：“弹词为吴郡所有，而越有平调，粤有盲妹，京津有鼓词，其声调有足与弹词相颉抗者。”据叶腾骧《证谛山人杂志》记载，清乾隆年间（1736—1795），会稽有胡小二者，唱平湖调为越郡之首，时人祝寿、完婚、生子必以胡小二之演唱为体面，胡亦专心于是，无心仕途。后，被迫应试，中了举人，居然大哭一场。此记载一是反映了当时平湖调的群众基础，一是可见文人对于此道的热衷，其伴奏只用弦乐器。最简单的用扬琴、二胡、三弦，称“三品”；增加琵琶、双清的谓之“五品”；再增洞箫、笙的为“七品”；最多的有“九品”、“十一品”，除增加阮、铃外，用两把二胡、两把琵琶。可是，无论几“品”，均由三弦演奏者负责唱、白、表以至音响效果，一人兼任生、旦、净、丑各种角色，其余奏者是只奏不开口的。因此，三弦是平湖调的主导乐器，三弦演奏者始终居于该曲种的主角位置。

木鱼歌 亦称木鱼、摸鱼、沐浴歌。是宝卷传入广东后，与当地民歌合流而成的一种粤语说唱。据谭正壁、谭寻《木鱼歌、潮州歌叙录·释“木鱼歌”》的研究，最早出现“木鱼歌”这一名称，是在明末诗人邝露（1604—1650）的《婆猴戏韵学宫体

[1]《忠雅堂诗集》。

诗》，其中有“琵琶弹木鱼，锦瑟传香蚁”的对句。清初诗人王士祯（1634—1711）于康熙二十三年（公元1684年）奉命祭告南海时所写下的《南海集》中有《广州竹枝》六首，其第一首亦吟及木鱼歌：“潮来濠畔接江波，鱼藻门边净绮罗。两岸画栏红照水，蜑船争唱‘木鱼歌’。”木鱼歌自清代以后就用三弦为其主要伴奏乐器了。屈大均（1630—1696）在《广东新语·卷十二“粤歌”》中记载：“粤俗好歌，……其歌之长调者：如唐人《连昌宫词》、《琵琶行》等，至数百言、千言，以三弦合之，每空中弦以起止，盖太簇调也，名曰‘摸鱼歌’。或妇女岁时聚会，则使瞽师唱之。”由此可知，木鱼歌为长篇说唱，其曲目有《连昌宫词》、《琵琶行》等，唱时“以三弦合之。”吴淇（1615—1675）在《粤风续九》的“沐浴歌”中对以上记载亦作了肯定：沐浴歌“其词甚似元人弹词，以三弦合之，每空中弦以起止，盖太簇调也。”（本条引文均转引自谭正璧、谭寻编著《木鱼歌、潮州歌叙录》中第2—5页的“释《木鱼歌》”，书目文献出版社1982年）

滩簧

是起源于清代乾隆年间（1736—1795年）的一个曲种。初流行于苏州、上海、杭州等地，后向南方各省扩展。徐珂《清稗类钞》：“滩簧者，以弹唱为营业之一种也。集同业者五六人或六七人，分生旦净丑脚色，帷不加化装，素衣。围坐一席，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦戏文，惟另编七字句，每本五六出，歌曲并作，间以谐谑，犹京师之乐子，天津之大鼓，扬州镇江之六书也。特所唱之词有不同，所奏之乐有雅、俗耳。其以手口营业也，则一。妇女多嗜之。江浙间最多，有苏滩、沪滩、杭滩、宁波滩之别。❶”由此可知，清代滩簧亦以三弦及瑟琶、胡

❶《清稗类钞选》第452、453页，书目文献出版社，1984年。

琴为伴奏乐器，并有苏、沪、杭、宁波之别。另据成书于同治二年（公元1863年）的范祖述《杭俗遗风》记载："滩簧以五人分生、旦、净、丑角色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦系戏文。如谒师、劝农、梳妆、跪池、和番、乡探之类。不过另编七字句。每本五、六出，工钱一千六百文。近又兴锣鼓儿滩簧，亦有客串，不秤工。须请其盛饰酒饭；小孩弥月百禄周岁等多用之，喜事生日亦用。"此中所见当为杭滩，基本状况与前相同，唯增记曲目：谒师、劝农、梳妆、跪池、和番、乡探。还记"锣鼓儿滩簧"，以及聘演场合和规制。

鼓词

主要流行于北方，因演员演唱时自己击鼓为节而得名，其伴奏乐器亦以三弦为主。徐珂《清稗类钞》："唱鼓词者小鼓一具，配以三弦。二人唱书，谓之鼓儿词。亦有仅一人者，京津有之。大家妇女无事，辄之使唱。以遣岑寂。[1]"另，今人谭正璧、谭寻蒐辑《评弹通考》"鼓儿词"条引《百戏竹枝词》之十五，并加说明："《鼓儿词》——瞽者唱稗史，以三弦弹曲，名八板以按之，闺人恒乐听焉，呼之曰'先儿'。其词北方最盛，又名'说北书先生'。'帘影沉沉春昼迟，三弦列坐唱娲羲。深闺不作鸡窗课，偏解先儿八板词。'（《百戏竹枝词》之十五）"[2]据这些记载、咏唱，鼓词均以三弦伴唱。

（三）戏曲

昆腔与南北曲

根据记载，在由宋至明的海盐、弋阳、余姚、昆山四大声腔中，运用三弦为伴奏乐器的主要是昆山腔。昆山腔简称昆腔。最初形成于元代，因当时善唱南曲的顾坚居于昆山附近而得名。

---

[1]《清稗类钞选》第454页，书目文献出版社，1984年。

[2]《评弹通考》第446页，中国曲艺出版社，1985年。

明代嘉靖（1522—1566）、隆庆（1567—1572）年间，经魏良辅进一步加工，影响超过其他三声腔，而居首位，广泛流行于江浙。随着南北艺术的交流，昆腔又渐渐成为兼唱南北曲的一种戏曲声腔。

据杨荫浏先生的考证，对南北曲的伴奏乐器历来或则有以偏代全的缺陷，或则有片面绝对的不足。若能客观分析，当可得出较为全面的认识。例如：

明·顾启元（1565—1628）《客座曲话》中的记载，可当作家乐的伴奏乐队看待："南都万历（1573—1620）以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐。或三四人，或多人唱大套北曲。乐器用筝、篆、琵琶、三弦子、拍板。……后乃变而尽用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴。"

明·嘉靖、隆庆年间人何良俊所著《曲论》中，顿仁所谓以弦索配北曲不配南曲的观点乃固执原有规制，亦可作为一定历史阶段的北曲演唱者的看法。"余令老顿（即顿仁）教《伯喈》一二曲。渠云：'《伯喈》某都唱得，此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛、管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之唱调；然不按谱，终不入律。况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。然南九宫原不入调，间有之，只是小令，苟大套数，既无定则可依，而以意弹出，然何得是？且笛、管稍长短其声，便可就板；弦索若多一弹或少一弹，便夵板矣，其可率意为之哉？'"

明·沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》中又是固守南曲原有以箫、管伴奏，而不用弦索的观点，因此他说："今吴下皆以三弦合南曲，而又以箫管叶之，此唐人所云'锦袄上著蓑衣'，金粟道人《小像诗》所云'儒衣、僧帽、道人鞋'也。箫管可入

北词，而弦索不入南词，盖南曲不仗弦索为节奏也。”

清·李斗《扬州画舫录》（书中有1657年序）卷五中所载的戏班场面当为较全面的情况。伴奏乐器中，设有专门座位的有鼓板、三弦、笛、笙。其中，前三种最为重要，“笙为笛之辅”，比较次要。负责后三种乐器的人还要兼管他种乐器，再加上立着演奏和由“戏房中人”代管的乐器，共达17种，为：管乐器六种——笛、笙、唢呐、小唢呐、号筒、哑叭；弦乐器一种——三弦；击乐器十种——板，单皮鼓、荸荠鼓、云锣、小锣、大锣、汤锣、大铙、小钹、木鱼。同书十一卷还载：“清唱以笙、笛、鼓板、三弦为场面。”总之，三弦是与鼓、笛并称的昆曲伴奏不可缺少的“三件头”之一。

罗罗

罗罗，是数板曲一类的唱腔，一句一过门，唱时不托腔，用唢呐或笛伴奏，其剧目有《打面缸》、《打灶王》、《打扛子》等。《扬州画舫录》云：“湖广用罗罗。”故罗罗又称南罗。清康熙三十二年（公元1693年），陈于王《燕九竹枝词》咏：“锣鼓喧喧闹钵堂，鸾弹花旦学边妆，三弦不数江南曲，唯有罗罗独擅场。”此中留下了以三弦伴奏罗罗的记载。

皮簧腔

皮簧为西皮·二簧之总称。西皮脱胎于西北的梆子腔，二簧出于江西，传到安徽，再传到湖南、湖北、广西。两者结合而形成皮簧腔。1790年，清乾隆皇帝八十寿辰，当时著名的四大徽班把皮簧腔带到北京，并长期留在北京，于是由皮簧腔逐渐形成京剧。对于清代京剧的伴奏乐器，据《清稗类钞》载：“剧中弦管常用者，丝为胡琴、月琴、三弦（即俗称咸子者是，盖阮家制也）三种；竹惟笛、海笛、唢呐三种。唢呐、海笛非吹牌不用，笛非唱昆弋腔不用。恒用者惟丝，然丝中惟胡琴必不可离。若月

琴、三弦，则非旦唱不甚用，旦唱亦于反调慢板用时较多，余亦不轻作响。❶”此记载与目前京剧伴奏所谓“三大件”相似，唯当时月琴、三弦多用于为旦角演唱（尤其是反调慢板）伴奏。

（四）弦索调

据扬荫浏先生的考证，弦索调是一种用三弦或琵琶伴奏的歌唱曲调。明代沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》和清代叶梦珠《阅世编》均对弦索调的沿革有所论述。《阅世编》卷十引用陈卧子（子龙1608—1647）语，“昔兵未起时（按：公元1399年以前），中州诸王府，乐府造弦索，渐流江南，其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。因大河以北有所谓夸调者，其言绝鄙，大抵男女相怨离别之音，靡细难辨，又近边声。自此以后，政事日蹙，兵满天下，夫妇仳离者，不可胜数。因考弦索之入江南，由戍卒张野塘始。”❷由此可见，弦索调于1399年以前，由中州藩王府乐工所创，其中有“大河以北”音乐的影响。嘉靖（1522—1566）年间，由张野塘带入江南。沈德符《顾曲杂言》又载：“嘉、隆间度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮习唱，一时优人俱避舍，以所唱俱北词，尚得金、元遗风。予幼时犹见者乐工二三人，其歌童也，俱善弦索。今绝响矣。何又教女环数人，俱善北曲，为南教坊顿仁所赏。顿曾随武宗入京，尽传北方遗音，独步江南。”这里提到了一个叫顿仁的乐工，在正德年间（1506—1521）曾随武宗入京师，学得北方弦索；而嘉靖（1522—1566）、隆庆（1567—1572）年间；又由何元朗（良俊）家僮传习弦索。弦索所用伴奏乐器，据何良俊《曲论》所述演奏技法，当为三弦、琵琶。《曲论》云：“弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则。……弦索若多一弹，或少一弹，则衮板

❶《清稗类钞选》第371页，书目文献出版社，1984年。

❷《阅世编》第221页，上海古籍出版社，1981年。

矣。”[1]此中“滚弦、花和、大和、钐弦”等手法，为三弦、琵琶所通用。另有用三弦伴奏的沈远《北西厢弦索谱》遗世，为研究当时的三弦音乐留下了宝贵的资料。

（五）器乐

十番鼓

清代李斗在初刻于1795年的《扬州画舫录》中，对十番鼓所用乐器作了如下记载：“十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛，佐以箫管，管声如人度曲；三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼍鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣。众乐齐，乃用单皮鼓，响如裂竹，所谓头如青山峰，手似白雨点，佐以木鱼、檀板，以成节奏，此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒，只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种，故名十番鼓——番者，更番之谓。”由此可知，在清代的十番鼓中，三弦为十种合奏乐器之一，“紧缓与云锣相应，佐以提琴。”

弦索十三套

清初满族文人荣斋曾编《弦索备考》（1814年手抄本），共收十三套乐曲的乐谱，荣斋称其为“今之古曲”，是用胡琴、琵琶、三弦、筝演奏的乐曲。

关于“弦索”，明清两代有多种说法。据杨荫浏《中国古代音乐史稿》（人民音乐出版社1981年北京）考证大致有六说：(1)明·李开先（1501—1568）《词谑》，以琵琶、三弦、筝为弦索。(2)明·顾启元（1565—1628）《客座曲话》，以筝、纂、琵琶、三弦为弦索。(3)明·何良俊《曲论》，可能以琵琶为弦索。(4)明·沈宠绥《度曲须知》（有1639年自序），单以三弦为弦索。(5)清·李渔（1611—1679或1680）《笠翁偶集》

[1]《中国古典戏曲论著集成》第4册第10页，中国戏剧出版社，1959年。

则以“较琵琶为瘦小，与女郎之纤体最宜”，而提琴比之又“形愈小而声愈清”的乐器为弦索。(6) 清·荣斋编《弦索备考》又以琵琶、三弦、筝、胡琴为弦索。以上众说纷纭的弦索类乐器中，经长期试用、选择，最后得到公认的只有三弦一种乐器。

八音联欢

近人徐珂《清稗类钞》所提到的八音联欢，实为一种兼带特技性、娱乐性的器乐合奏形式。由八人演奏八件乐器：琵琶，胡琴、洋琴、三弦、笛、鼓等，“各执丝竹，交错为用”。此技出现于咸丰年间（公元1851—1861年）。《清稗类钞》载：“咸丰时，都门有售技于市曰八音联欢者。其法，八人团坐，各执丝竹，交错为用。”如自弹琵琶，以坐左拉胡琴者为擪弦，已以左手为坐右鼓洋琴。鼓洋琴者以右手为弹三弦者按弦。弹三弦者以口品笛。余仿此。又一人于座外敲鼓，音极悠扬，其调亦绵邈可听，倾动一时❶”

综上所述，据文献记载，明清两代使用三弦的乐种与演奏形式有：扬州地区“小唱”、蒲松龄“俚曲”、弹词、南词、平湖调、木鱼歌、滩簧、鼓词、昆腔与南北曲、罗罗、皮簧腔（京剧）、弦索调、十番鼓、弦索十三套、八音联欢等。

三、著名三弦演奏家

（一）伍凤喈、韩七、钟秀之

明·李开先（1501—1568）《词谑》“词乐”云：“弦索不惟有助歌唱，正所以约之，使轻重疾徐不至差错耳。人有弦索上

❶《清稗类钞选》第434页，书目文献出版社，1984年。

学来者，单唱则窒；善单唱者，以之应弦索则不协。清弹亦然。今世能兼擅者，实难其人。琵琶有河南张雄，凤阳高朝玉，曹州安廷振，赵州何七；三弦则曹县伍凤喈，亳州韩七，凤阳钟秀之；长于筝者，则有兖府周卿，汴梁常礼，归德府林经（古北词清弹六十馀套）；箫则姑苏陈姓，管则昆山唐姓，两人皆善吹者。”据此，在明初，为南北曲伴奏的著名三弦演奏家有：伍凤喈、韩七、钟秀之。文中仅记各人地域，其他情况尚需今后继续查考。

（二）顿仁

据明代沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》记载：“顿(仁)曾随武宗入京，尽传北方遗音，独步东南；暮年流落，无从知其技者，正如李龟年江南晚景。”又载：“嘉、隆间度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮习唱，一时优人俱避舍，以所唱俱北词，尚得金、元遗风。予幼时犹见老乐工二三人，其歌童也，俱善弦索。今绝响矣。何又教女环数人，俱善北曲，为南教坊顿仁所赏。”❶由此可知，顿仁为明代正德（公元1506—1521年）、嘉靖（公元1522—1566年）间南京教坊乐工。北曲、南曲皆擅，并精于弦索。正德末曾至北京教坊学习北曲，“尽传北方遗音，独步东南。”晚年在何良俊（元朗）家做曲师，教授歌僮。另据何良俊《曲论》记载：“余令老顿教《伯喈》一二曲。渠云：‘《伯喈》某都唱得，但此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛、管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之唱调；然不按谱，终不入律。况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。……弦索若多一弹或少一弹，便夯板矣，其可率意为之哉？’”此中谈及弦索的演奏技巧有“滚弦、

---

❶《中国古典戏曲论著集成》第4册第204页，中国戏剧出版社，1959年。

花和、大和、钐弦。”据杨荫浏先生考证，前三种为琵琶、三弦共有，后一种“钐”即“砍”，为扫弦，琵琶所独有。笔者以为，扫弦在三弦中并非没有，而且在同是明代出现的《新锲燕台校正文林聚宝万卷星罗》“三弦谱式”中的“齐”亦似为三根弦一齐演奏之意，因之，此处弦索似可作为琵琶、三弦的合称。另据前所述及“弦索”之考证，三弦为其公认乐器，所以，精于弦索的顿仁，似亦可列入三弦演奏家行列。孰是？孰非？姑且存疑。

另，顿仁作为琵琶演奏家在当时颇负盛名。余怀《板桥杂记》：“顿老琵琶，妥娘词曲，则祇应天上，难得人间矣！”顿仁的孙女顿文（字小文）亦为乐伎，传其艺。

（三）张野塘

明代嘉靖（公元1522—1566年）、隆庆（公元1567—1572年）间乐工。河北人。据叶梦珠（明清之际人）《阅世编》记载，张野塘原为戍卒，获罪，发苏州太仓卫。昆曲改革家魏良辅五十多岁时，闻张氏善歌，以女妻之。自此，野塘更习南曲，使北曲与南曲相近。并改革三弦形制，“身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子，”用作昆曲伴奏。此后，吴中多有习弦索者。野塘死后，“善弦索者皆吴人，”有范昆白、陆君旸、郑廷琦、胡章甫、王桂卿、陆美成等。现引《阅世编》关于张野塘的记载如下：“因考弦索之入江南，由戍卒张野塘始。野塘，河北人，以罪谪发苏州太仓卫，素工弦索，既至吴，时为吴人歌北曲，人皆笑之。昆山魏良辅者善南曲，为吴中国工。一日至太仓闻野塘歌，心异之，留听三日夜，大称善，遂与野塘定交。时良辅年五十余。有一女，亦善歌，诸贵争求之，良辅不与，至是遂以妻野塘。吴中诸少年闻之，稍稍称弦索矣。野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索者，使与南音相近，并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子。时王太仓相公方家居，见而善之，命家僮习

焉。……自野塘死后，善弦索者皆吴人，范昆白，陆君赐、郑廷琦、胡章甫、王桂卿、陆美成其尤著者也。”❶

（四）范昆白

据叶梦珠《阅世编》、毛奇龄（1623—1713）《謬城陆生三弦谱记》载，范昆白为吴中人，生活于明嘉靖、隆庆稍后的年代，主要活动在“野塘死后”（《阅世编》）。善南曲三弦（吴弦），并且是陆君旸（《阅世编》作陆君赐，此处从毛奇龄的记载）的三弦老师，陆从之“尽得其技”❷。

（五） 陆君旸

叶梦珠《阅世编》写作“陆君赐”，毛奇龄（1623—1713）《謬城陆生三弦谱记》、陈维崧（1625—1682）《赠琵琶教师陆君旸》、宋征璧《听陆君旸弦索歌》均作“陆君旸”，故从之。

关于陆君旸的生平事迹，毛奇龄在《謬城陆生三弦谱记》中记之甚详：“予游邗关，饮祁兵宪寓亭。座客援三弦而弹，其声动心，询之，则謬城陆生也。当是时，吴门有徐生者，以南曲擅于人，与陆齐名于三弦，故北曲人尝称之，曰：南徐北陆云。或曰：陆生弦索虽有名，然知之者少。初尝学吴弦于吴门范生昆白，尽得其技。已而尽弃不用，以为三弦北音也。自金元以降，曲分北南。今则有南音，而无北音。然而，三弦犹饩羊也。然而，自吴人歌之，而衹为南曲之出调之半。吾将返于北，使撩捩之，曼引而离迤者，尽归激决。故其为学，曾有迕于今之为三弦者。而今之为三弦者非之。生尝谱金词董解元曲，又自谱所为《两鸽姻缘》新曲，变其故宫，独为刺促逼剥之音，名幽州吟，虢然于人。然其时故有知音，初宜兴相公请与游，累致千金散去。后涿州相公，吴桥相公，皆前后相善，每称陆先生。陆先生

❶《阅世编》第221、222页，上海古籍出版社，1981年。

❷《謬城陆生三弦谱记》。

终自以不知于时，尝著三弦谱欲传后。会清师入吴，遯于三江之浒者若干年。世祖皇帝闻生名，御书红纸曰：召清客陆君旸来。既入，御便殿赐坐，令弹，生乃弹元词《龙虎风云会》曲。称旨，赐之金。时松江提督马君，以鲘首下狱，人不敢问。马故善生，生任侠直入狱，具饷。台臣闻者乃大骇，各起谋劾生。华亭张法曹急告之，生忼忾曰：'吾何难，乃遁之三江间耶。至尊若问我，道我病死。'言讫竟行。后，上果问及，如其言。上为叹息。当是时，陆生名藉甚。生本名曜，君旸者生字。至是以上称君旸，遂用字行。凡长安门刺往来奏记，皆得直书陆君旸以为荣云。后复不得志，尝过上海，上海名家子张君禄慕其技，生亦独奇君禄，谓君禄知己，尽授其技，作传弦序一篇。然君禄年与生等。既传其技，人之知与不知者半生死，君禄亦颓然。老，予过上海，与君禄饮，尝惜君禄技未有传后，君禄亦惟恐其技之或蔑没，因索为谱，记以志其概。其后亦有得生援者，皆不及君禄。予赴张中宪宏轩禊集，听婺源杨生弹，疑其有异。傍一女妓谓予曰：'此故王稚卿弟子也（吴中三王生，稚卿其一），后师陆生君旸，颇有所授。'然以视坐客，客无称焉。其后有云先生。云先生者，盲女，善弹。时妓之以盲擅名者，长洲顾桂，上海云先生。云先生自恃以为能吴弦，主朱监郡服万家，愿邀予奏其技。自辰迄申，客有摘数曲，以为未善者，曰：'此何人授耶？'曰'陆先生也。'生尝来云间，值云先生少艾爱之，为授数曲，去顾人鲜知之。此外无传之者。陆生所著宫谱，西河尝辨之，入词话中。但其人才技，故自无敌。使世有知音者，万宝常岂难到耶[1]。"

由上记载而参酌其他资料可知：陆君旸，原名曜，睓城（上

---

[1]《广虞初新志》卷三，嘉庆癸亥（1803）年新秋心会黄承增寄鸥闲舫藏板。

海市嘉定县）人，为明末清初著名的三弦演奏家。长于北曲，与擅于南曲的吴门徐生齐名，有“南徐北陆”之称。后，学吴弦于范昆白，“尽得其技”。自谱金词董解元曲（似为《西厢记》)、《两鹄姻缘》、《幽州吟》。并著《三弦谱》。清兵入关，隐于三江之浒。后应清世祖之召，为世祖奏元词《龙虎风云会》曲。为人义侠。因探友人狱而再隐三江间。得上海张君禄为知己，“尽授其技”，作传弦序一篇。并授技于婺源杨生、上海云先生。另，陆君旸还兼擅琵琶，陈维崧（1625—1682）称之“江东第一”、“高手能传教坊术”。❶

（六） 蒋鸣岐

名凤，北京人，活动于明代嘉靖(1522—1566)、隆庆(1567—1572）间。为多才多艺者。其三弦演奏在当时为北京八绝之一，能用三弦奏出琴、笛的音响效果。明·沈榜《宛署杂记》（1593年刻本）卷十记载：“都下百巧骈集，争相高尚，即技艺之微，亦往往造极工巧，有古今所无者，嘉、隆之间，因有八绝之号。”“蒋鸣岐号三弦绝。蒋讳凤，颇知书义，又善谈论，士夫多与之游。性最警颖，凡得古书画，立伪作之，能逼真。其最工者三弦，能于弦中作琴笛等声，与李近楼争雄长云。”❷

（七） 王玉峰（1872—1913）

字正如，汉军正黄人。生来目盲。十三岁起从张治平学艺，历时十四年，尽得其技。以弹唱小曲而称著于北京。后倾全力于三弦，能在三弦上摹拟著名京剧演员谭鑫培、龚云甫等的唱腔，还能摹拟军乐演奏。曾到上海、苏州、无锡等地演出，深得好评。徐珂《清稗类钞》记之甚详：“王玉峰，字正如，汉军正黄旗人。生而盲，九岁丧父，随母为人佣。以废视，无所得食。年

---

❶《湖海楼诗集》卷四。

❷《宛署杂记》第298、299页，北京古籍出版社，1983年。

十三，学于张治平。治平工歌曲，善胡琴，玉峰从之十四年，尽得其术。既成艺，以弹唱自给。光绪庚子之变，洋兵闻歌者辄嬲之，遂不复歌，而专力于三弦。冥心渺虑，体物肖声。自曲本、杂剧、铙歌、军乐，下至男女媟亵之辞，皆心摹手追，逆指应节。名伶谭鑫培、龚云甫辈每登台度曲，必往听焉。时或踯躅营门，听步伐口号及行军布阵之曲，归而谱之，不爽累黍。闭门独坐，则手援三弦，凡小儿声妇女声行人声车马声，与夫禽兽飞鸣候虫振羽一切音声之不可以口舌传者，莫不揣其性情，穷其微妙；意有所会，悉于弦间传之，听者忘其为三弦也。……玉峰自言，能奏旧剧二十余出。尤善者，为《空城计》、《二进宫》、《韩琪杀庙》诸剧。”❶

（八）　李万声

生平事迹不详。当为晚清北方人。《清稗类钞》载："李万声善三弦。场置几案一，椅一。上张红缎帐，下设锦绣帏。大书四：寰球绝技。俄倾，有人扶之而出，台上下万籁无声，悉心静听。于是整理三弦，引场唱京都时调数句，既而按指轻弹，仿佛锣鼓声。《教子》中之三娘出焉，一曲青衫，抑扬婉转。忽焉而旦，忽焉而老生。过门唱句，按腔合板，字字清楚。至生旦对唱，亦无丝毫夹杂。继弹《滑油山》，宛然老旦声调。得心应手，有顿挫自如之妙。终弹《洋操》一节。军乐声、洋鼓声，步伐声，一时并举；若远若近，不疾不徐，更觉出神入化，令人不可思议也。万声亦盲于目，与王玉峰同。”❷

（九）　马三峰

原名马大河，原籍河北省高阳县教台村。是西河大鼓表演家。活动于清道光（公元1821—1850年）、咸丰(1851—1861年)

---

❶《清稗类钞选》第505、506页，书目文献出版社，1984年。

❷《清稗类钞选》第506、507页。同上。

间。自幼习唱木板大鼓。后在总结前人经验的基础上，对西河大鼓进行了一系列的改革创新，使之从表演形式到音乐唱腔均日趋成熟。据扬荫浏先生《中国古代音乐史稿》载："在伴奏乐器上，他把北方的小三弦改成了大三弦"，对三弦音色、音量的发挥，以及演奏技巧的发展，都起了重要的促进作用。弟子有朱化麟、王振元、王再堂等。

他如此时期三弦形制的演进和三弦乐谱的创制、编纂、刊行等，将分别在有关章节论述。

第二章　中国三弦形制考

第一节　汉族与中国大部地区的三弦

一、汉族与中国大部地区三弦形制发展变化的几个阶段

本节所述三弦，乃指在中国汉族地区以及蒙古族、满族地区所流行的以通常所专称的形制较为规范的大三弦、中三弦、小三弦为基础的三弦。而与西南地区彝、白、拉祜、哈尼、基诺、傈僳、景颇、傣等少数民族地区所流行的形制各异的三弦相区别。

汉族与中国大部分地区的三弦形制，从现有资料看，大致经历了以下几个发展阶段。

（一）　多式不定制阶段（大约在南宋淳熙年间至明代嘉靖、隆庆年间）

由南宋淳熙（公元1174--1190年）年间至明代嘉靖（公元1522—1566年）、隆庆（公元1567—1572年）年间的这一时期

中，从见于石刻、诗文中的三弦资料中可以考察其形制的，有两条：四川广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕中的三弦；元代杨维祯诗词中所咏三弦。

如前所述，四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕中的三弦，是目前所见最早的三弦资料。据李成渝等《四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕的研究》："图5左起第三人通高333毫米，三弦长248毫米，我们将人当作1700毫米的中等身材，按比例求得三弦近似于实际的长度：333：1700＝248：x，x＝1266（毫米）。"亦即此三弦为126.6厘米长。若假设演奏者的高度为165厘米的话，三弦长为122.88厘米。若假设演奏者的高度为160厘米的话，三弦长则为119.16厘米。总之，无论是126.6厘米，或是122.88厘米，119.16厘米，均与当今大三弦相似。

元代诗词中，张可久（约公元1270—1348年后）、杨维祯（公元1290—1370年）的作品均有关于三弦的吟咏。但是，在张可久的词中，只能看出它的演奏方法，用"玉指""双钩"，对其形制未有触及。唯有杨维祯诗中咏及"三尺檀龙"❶，若按吴承洛《中国度量衡史》的考证，宋元一尺合今0.9216市尺，为30.72厘米，那么，宋元的三尺当为2.76市尺，等于92.16厘米。其形制近似于今之小三弦。

由以上十分有限的两例可见，在南宋至元代期间，南方（四川、吴下）各地所流行的三弦，在形制方面存在着较大的差异，这种差异正是在乐器形成初期，多方面探索的反映。

（二）以单式小三弦为主的阶段（大约明代嘉靖、隆庆年间至清代中叶）

据叶梦珠《阅世编》卷十的记载，大约在明代嘉靖（公元1522—1566年）、隆庆（公元1567—1572年）间，在魏良辅进行

❶《铁厓乐府注》卷二·《李卿琵琶引》。

昆曲改革的时候，魏良辅招张野塘为女婿，

> 野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音，使与南音相近，并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子。[1]

亦即自张野塘起，在昆曲中以"身稍细而其鼓圆"的小三弦，代替了原有符合北曲特点的三弦。对于这种小三弦的形制虽无明确的文字记载，但是从后来的昆曲三弦似可推测其琴身大约为90厘米左右的小三弦规制。

此后，随着昆曲的传播，这种小三弦不仅在南方盛行，而且亦成为明代和清代中叶之前的北方大鼓的重要伴奏乐器。据杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的研究，西河大鼓的前身是木板大鼓和另一些早期的说唱形式。大约在清康熙（公元1663—1722年）、雍正（公元1723—1735年）、乾隆（公元1736—1795年）间，冀中一带已流行各种属于"大鼓"一类的说唱形式，由一个人单独表演，自操鼓板或小三弦伴奏。到距今二百多年以前，创始了搭档演唱的形式，但仍以鼓板、小三弦为伴奏。只是到了距今一百四、五十年以前，才由马三峰（主要活动于公元1821—1861年间）对此伴奏乐器进行了改革，"他把北方的小三弦改成了大三弦。"[2]由此可见，在此之前，即使是在北方的说唱音乐中，亦以小三弦为主要伴奏乐器。

然而，此时亦仍有其他形制的三弦在使用着。如《大清会典图》中记载的三弦，就是一例。其"通长三尺三寸四分八厘。"按吴承洛《中国度量衡史》所载清代尺为0.96市尺，等于32厘米的标准计算，清代三尺三寸四分八厘则为3.214市尺，107.136厘

---

[1]《阅世编》第222页，上海古籍出版社，1981年。

[2]《中国古代音乐史稿》第832页，人民音乐出版社，1981年。

米。似与今之中三弦相近。

（三）三式基本定制阶段（大约自清代末叶以来）

所谓“三式”，指的是大三弦、中三弦、小三弦三种形式。

如前所述，在三弦形制的发展过程中，实际上在各种不同阶段都已孕育着这三种形制的三弦。然而，这三种形制的鼎足并立，则似应是在清代末叶，先由马三峰在北方曲艺中创用大三弦，继而由韩永禄进一步发展、肯定。自此时起，形成了大、中、小三种三弦的地域性并立。

大三弦：多使用于北京、天津、河北、山东等地的北方说唱音乐之中。

中三弦：流行于陕西、河南等古中原地带，作为说唱、戏曲音乐中的伴奏乐器。

小三弦：在江苏、浙江、福建、广东、四川等南方地区的戏曲、说唱中被广泛使用。

在各种形制内部虽有许多细微的差异，但是其基本点是相似的。即：大三弦一般通长在120厘米左右。中三弦通长在110厘米左右。小三弦在90—95厘米左右。

二、现行三弦的基本构造及大、中、小三式的基本规格

（一）三弦的基本构造

对于现行三弦的基本构造，王振先先生在《三弦练习曲选》中把它分为三大部分：琴头、琴身、琴鼓。其中，琴头部分包括大顶、脑门、弦匣、弦轴；琴身部分包括山口、葫芦、肩膀、担子、指板、琴弦。琴鼓部分包括鼓子、鼓皮、码子、弦钩、道冠（图33）。笔者认为，这种分法较为系统。现参照该书第33、34

页❶和周润明、王志伟《三弦基础知识》第9、10页❷，对各部分略述如下。

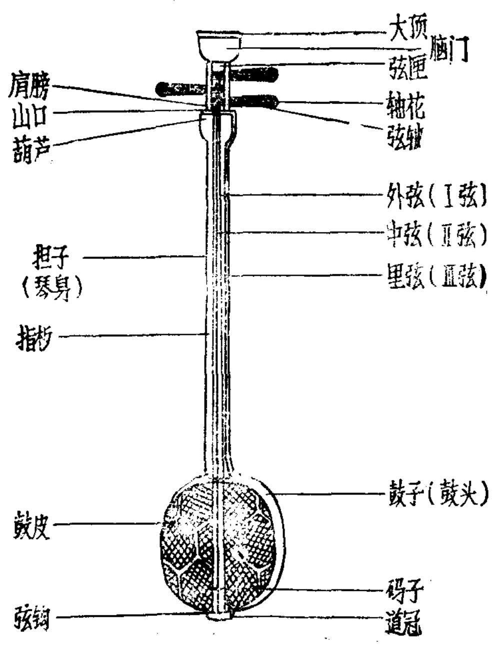


图33　三弦构造图（引自王振先《三弦练习曲选》）

琴头部分：**大顶**，是三弦最顶端的一块白色骨制装饰品。**脑门**，是在大顶以下，弦匣以上的一块微微向后弯曲的部分，具有加固弦匣和装饰的双重作用。**弦匣**，在脑门之下，是一个将琴杆挖空而呈长方形的小空匣，三根弦轴分别从两侧由此穿过。**弦轴**，亦称弦轸，由乌木或红木制成，起系弦和调音的作用；在弦匣中的三根弦轴上，各有一小孔，三根琴弦分别由弦轴的小孔中送下。

琴身部分：**山口**，在弦匣下端，琴杆的最上端，用白色骨头制成薄片，横贯琴杆，起着抬高琴弦的作用。上刻三个小槽沟，以固定琴弦位置。**葫芦**，是琴杆上端稍成半椭圆形的部分，起加

❶《三弦练习曲选》人民音乐出版社，1987年。

❷《三弦基础知识》中国广播出版社，1984年。

固弦匣和装饰琴身的作用。**肩膀**，是葫芦宽出弦匣的部分。**担子**，亦称琴身、琴杆，用樟木、楠木或其他硬质木制作。下端插入琴鼓的箱体，上端连接弦匣，成为张弦的支柱，并确定发音的位置。通常有空心与实心两种。在空心担子内往往装有响簧（又称胆），经音波震动能起共鸣，可美化音色。**指板**，只用在大三弦中，小三弦、中三弦不用。以乌木或老红木制成，厚度仅有10毫米左右，贴在琴杆的山口至琴鼓边，具有便于左手手指按弦的作用。**琴弦**，三弦有三根琴弦，常用的弦有丝弦、钢丝弦、尼龙弦三种。传统三弦在很长的历史时期里使用丝弦，按粗细又分为老弦、中弦、子弦三种。子弦安在外弦位置，中弦安在中间位置，老弦安在里弦的位置。三根弦起于弦轴，通过山口，将弦置于山口的槽沟之中，最终挂在鼓端的弦钩上。

琴鼓部分：**鼓腔**，是用老红木或花梨木制成的椭圆形木框。**鼓皮**，用蟒皮幪于鼓腔的两面。蟒皮以鳞块较大、布局匀称、色泽鲜艳的青花白底大蟒皮为优。幪时，两面皮的“调门”要略有差异，以求音色优美。**码子**，用老竹子刻制而成。其作用在于将弦的振动传导于皮面，引起两侧皮面与整个鼓腔的共鸣。琴码上有三个弦槽以固定琴弦位置。**弦钩**，在传统的三弦上，多用老弦在道冠上系三根“送弦”，然后将三根琴弦系于“送弦”之上。现在多用钢丝弦，所以用弦钩来代替“送弦”。弦钩的制作方法，是用一块金属板，在5毫米处向后方作半圆形弯曲，然后在这半圆形弯曲板上，锯三道小槽，将琴弦置于槽中，利用琴弦上的小铜头钩于槽内。**道冠**，是琴杆穿过琴鼓露于鼓外的部分，装一菱形木制品，有如道士的帽子，故称道冠。起装饰和保护琴鼓的作用。弦钩就用绳子牵挂在道冠上。

（二）通行大、中、小三种三弦的基本规格

现将通行的大、中、小三种三弦的基本规格列表如下。

大三弦、中三弦、小三弦形制比较表

长度（厘米） 三弦种类 部位	小三弦	中三弦	大三弦
全长	96	110	120
山口—鼓底	84	93.5	105
山口—琴码	76	85.5	94
山口—鼓上沿	66.5	72	80
大顶—山口	12	16.5	15
琴杆宽	3	3	3.2
琴杆厚	2	3	3.2
脑门上宽	7.5	10	11.3
脑门下宽	5.3	8	7.4
脑门长	6	9	8
弦匣长	6.5	8	8.2
弦匣宽	1.4	1	1.2
弦匣厚	2	3	3.2
弦轴长	13	14	14
肩宽（连山口）	4.5	6	6
山口宽	3	3	3.2
葫芦长	3.5	4.5	6
琴鼓长	17.5	19	24
琴鼓宽	15	17.5	21.5
琴鼓厚	7.5	8.5	9

第二节　西南少数民族地区的三弦

在中国西南部地区的彝、白、拉祜、哈尼、基诺、傈僳、景颇、苗、傣等少数民族的音乐生活中，三弦亦具有非常重要的作用。然而，这一地区的三弦形制常随着民族、地区而有许多变异。现据中央民族学院少数民族艺术研究所编《中国少数民族乐器志》和其他有关资料略述如下。

一、彝族三弦

彝族三弦包括彝族小三弦、彝族中三弦、彝族大三弦以及垤施三弦。

（一）彝族小三弦（图34）

流行于云南省楚雄彝族自治州、红河哈尼族彝族自治州及保山地区等地。琴身长50厘米。梨木琴杆，长38厘米。核桃木弦轴，长9厘米。琴头雕龙头或马头。音箱直径9.2厘米，高4.5厘米，羊皮蠓面。黄杨木琴马长3厘米，高1.5厘米。张丝弦或金属弦三根，民间曾用羊肠弦或马尾弦。

（二）彝族中三弦（图35）

流行于云南省楚雄、勐腊、路南彝族自治县等地。形制有二：一种琴身长、音箱较大，全长75厘米，琴头长18.5厘米，指板长40厘米，上宽2.9厘米，下宽3.1厘米。音箱呈椭圆形，羊皮蠓面，底柱设弦总，用铁丝卷成，张三根丝。弦、琴马长2.9厘米，高1.6厘米。另一种形制、奏法与二合亚莫相似。

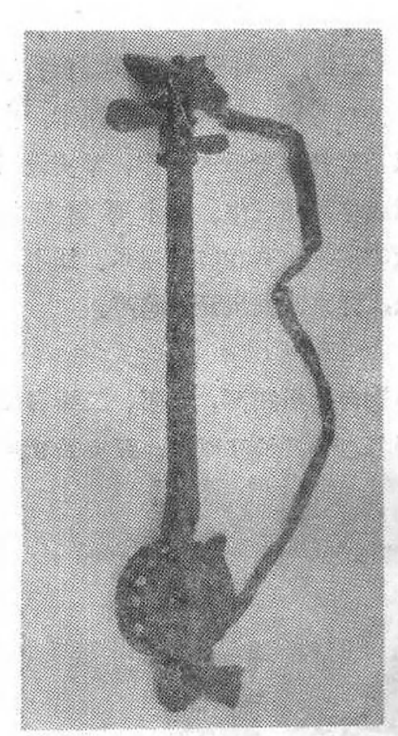




图34 （左）彝族小三弦（袁炳昌供稿）。

图35 （上）彝族中三弦（袁炳昌供稿）。

（三）彝族大三弦（图36）



图36 彝族大三弦（袁炳昌供稿）

彝语读音为Erheyamo（二合亚莫），Erhe意为三弦，yamo是大的意思，Erheyamo直译为大三弦。亦称三弦亚莫。流行于云南省路南彝族自治县和弥勒、泸西等地。琴身长135厘米，由琴头、弦轴、琴杆、音箱等组成。琴杆用冬瓜木制作。琴头设三个弦轴，弦轴长13厘米。张丝弦或牛筋弦三根。椿木琴筒呈桶形，前端蠓羊皮，后端漏空，长33厘米，直径27.5厘米。红木琴马左侧镶一铁皮，上挂铁片数块，弹跳时发出铮铮响声。

（四）垤施三弦（图37）

流行于云南省红河哈尼族彝族自治州红河。元阳、二绿春等地，因主要流行于红河垤施而得名。琴身长85厘米。琴头长9厘



图37　垤施三弦（袁炳昌供稿）

米。琴杆用梨木制作，长53.5厘米，上宽2.5厘米，下宽3.2厘米。楸木弦轴长11.3厘米。音箱呈八角形，用八块竹板拼合，长11厘米，宽9.2厘米，高9.3厘米，以红椿木板蠓面，空底。竹制琴码长4厘米，高0.4厘米。张三根丝弦。

二、白族龙头三弦（图38）

流行于云南省大理白族自治州剑川、洱源等县。形制有大、

中、小三种。民间常见的龙头三弦，琴身全长70厘米。琴杆用红木或核桃木制作，长38厘米。弦轴用松木或黄杨木制作，长9厘米。音箱呈六角形或圆形，以红木为框，宽8.5厘米，高5厘米。幪多层棉纸或羊皮为振动膜。琴头雕有栩栩如生的龙头，并装饰彩珠，制作考究精致。不仅是一件乐器，也是精美的工艺品。



图38 白族龙头三弦（袁炳昌供稿）

三、拉祜族小三弦（图39）

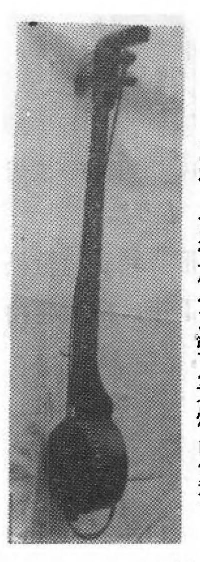


图39 拉祜族小三弦（袁炳昌供稿）

流行于云南省澜沧拉祜族自治县。琴体用整段茶木雕成，长50—70厘米。音箱直径9.5厘米，长7厘米，正面鞔蛤蚧皮或羊皮，背面音窗雕有镂空图案。琴杆比汉族小三弦稍短。张三根金属弦。琴马为一硬币，硬币下垫一短铁条。山口处嵌金属薄片。

与拉祜族毗邻的哈尼族爱尼人，亦流行拉祜小三弦，他们称弦子或“当的”，形制奏法与拉祜小三弦基本相同。

四、纠鲁布（哈尼族三弦）（图40）

纠鲁布（Jiulubu）又称拉和、当的、和玛、登洪。汉称弦子或三弦。流行于云南省西双版纳傣族自治州、红河哈尼族彝族自治州及澜沧拉祜自治州等地。形制近似彝族三弦，规格不一。勐海县南糯山哈尼族的纠鲁布，音箱、琴杆、琴头用一根整木制成。全长61.5厘米，原木下端掏空幪蛇皮为音箱，高7.4厘米，直径10厘米。杆长30.5厘米，宽2.7厘米。琴头长13.5厘米，上部微向后弯，弦槽设三个弦轴（右一左二），张三根丝弦或金属弦，各弦相距一厘米。

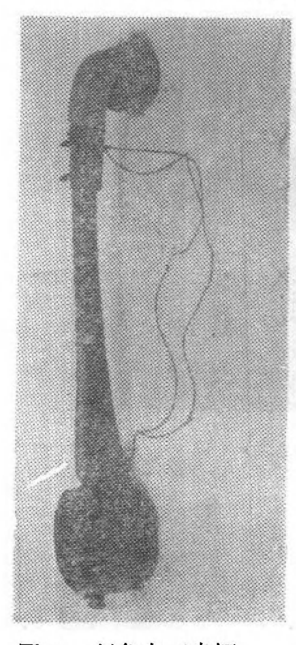


图40　纠鲁布（袁炳昌供稿）

五、迪塔（基诺族三弦）（图41）

迪塔（Dita），汉称三弦。流行于云南省西双版纳傣族自治州景洪县悠乐山。琴身用一段桐木或杂木制作，长约75厘米。圆形音箱正面幪松木薄板，背面雕民族图案音窗。琴头较长，上宽下窄，向后卷曲，弦槽设三个弦轴，张三根丝弦。琴马呈弧形。



图41　迪塔（袁炳昌供稿）

六、傈僳族三弦（图42）

亦称“其伯”。流行于云南省怒江傈僳族自治州泸水，保山地区腾仲，德宏傣族景颇族自治州龙陵、盈江等地。形制与其他民族的小三弦近似。琴杆稍长，音箱多为圆形或葫芦形。琴头、琴杆、音箱用整木制成，山羊皮、小黄牛皮、松鼠皮或薄松木板幪面，张三根尼龙弦或金属弦。全长76厘米，指板长33厘米，音箱横宽19厘米，高6.7厘米，琴马长５厘米，高1.5厘米。



图42　傈僳族三弦（袁炳昌供稿）

七、景颇族三弦（图43）

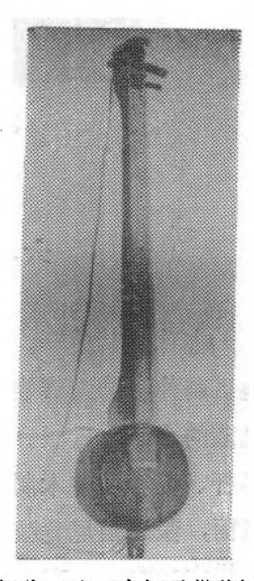


图43　景颇族三弦（袁炳昌供稿）

又称“玎”。流行于云南省德宏傣族景颇族自治州潞西、瑞丽、陇川、盈江等县。从傈僳族地区传入，景颇族人已能自制。用整段硬木制作，全长66.5厘米。琴杆长49.5厘米，宽2.5厘米。音箱圆形，正面蠓牛皮或羊皮，皮边用铁钉钉牢，直径13厘米，高6.5厘米。梯形琴马，下宽4厘米，上宽3厘米，高1.2厘米，底柱长3.3厘米。琴头上设三个弦轴，轴长5厘米。张三根丝弦或金属弦。

八、苗族三弦（图44）

流行于广西壮族自治区隆林各族自治县德峨等地。圆形琴筒用一块木料凿成，长约13.5厘米，直径约14厘米，盖泡桐木板或蠓蛇皮为面。琴头长约20厘米，上有一长约9厘米、宽约1.5厘米的方形弦槽。三个木质弦轴分插两侧，张丝弦或金属弦三根。琴杆长50厘米，无品。琴马木制。骨片为拨子。演奏时，置琴于身前，左手扶杆按弦，右手执拨弹奏。常与弹琴结成"公母"关系来重奏带有多声部性质的曲调，三弦奏低音声部，弹琴奏高音声部。

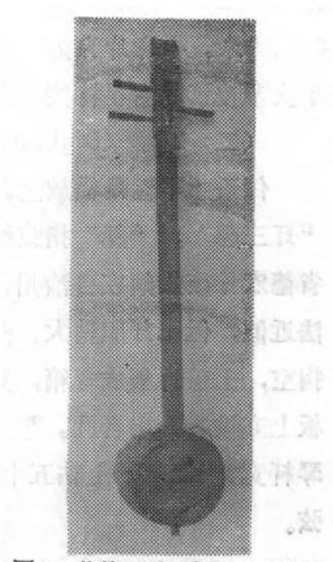


图44 苗族三弦（袁炳昌供稿）

九、傣族三弦

（一）穆玎（Muding）（图45）

汉称傣族三弦。流行于云南省元江县红河、东路等黑傣、花腰傣地区。琴体全长85厘米。圆形音箱，直径8.8厘米。长6.8厘米，正面鞔蛇皮，背面雕镂花瓣形音窗。头部向后卷曲。琴杆长48厘米，指板上部宽2.1厘米，近音箱处宽4厘米。琴码长4.3厘米，高1.1厘米。琴头设三个弦轴，轴长9.5厘米，

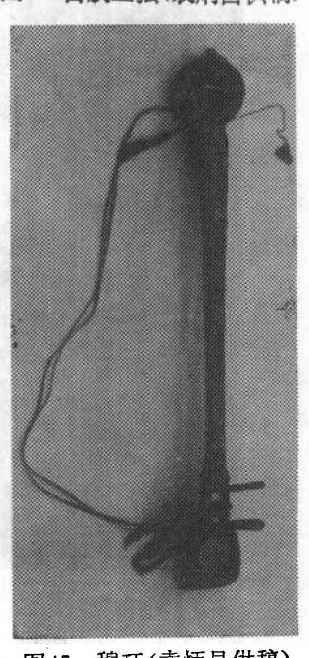
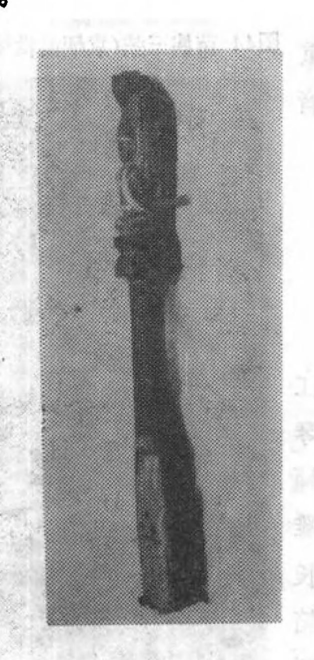


图45 穆玎（袁炳昌供稿）

宽1.3厘米。外弦和中弦用尼龙弦，内弦用铝质缠弦，各弦相距0.7厘米。牛角片为拨。奏时，背带挎左肩，琴杆斜置身前，左手扶琴按弦，右手持拨弹奏。

（二）玎罕（Dighan）

傣语"罕"是横放之意，"玎罕"即横着演奏的琴。又称"玎三腮"，"腮"指弦线，"玎三腮"即三弦琴。流行于云南省德宏傣族景颇族自治州、临沧专区等地。玎罕与玎胆形制、奏法近似，但比玎胆稍大。全长81厘米。用整块香椿木挖成，腹部掏空，上盖竹板成音箱，宽6.5厘米，面板上有两个出音孔，背板上亦设有一出音孔。琴头弯曲，侧面看去似鸭首，长20厘米。琴杆宽3.3厘米，上粘五个木片音品。铝条为琴码。张三根金属弦。



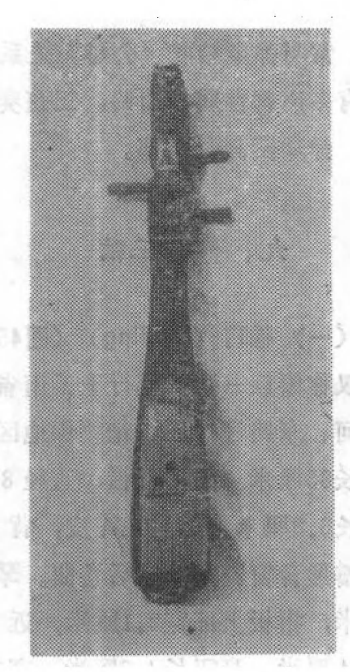


图46　玎胆（袁炳昌供稿）

（三）玎胆（Dingdan）（图46）

傣语称“森”，阿昌族、德昂族称马腿琴。流行于云南省思芳、德宏、临沧等地区。琴身长57厘米，多用整块刺桐挖制。面板为松木薄板，中部开若干圆形音孔，背板呈弧形，近似侗族的牛腿琴。琴颈不设品位。张三根金属弦。演奏时，将琴置于两腿间，琴身向前倾斜，或将琴横抱胸前，左手扶琴颈，食指、中指、无名指、小指按弦，右手食指绑一骨片或小竹片为拨，在音孔下方弹奏。

第三节 从音乐传统层次论看三弦的形制特征

由以上两节的叙述可见，中国三弦在其发展过程中，有过多种变异与差别。

在西南少数民族的各种三弦中，从琴鼓与琴杆的制作工艺看，有单木结构与双木多木组合结构。所谓单木结构，就是琴体（包括琴鼓与琴杆）用整段硬木（如茶木、桐木、刺桐木等）制成，如：拉祜族小三弦、纠鲁布（哈尼三弦）、迪塔（基诺三弦）、傈僳三弦、景颇三弦、傣族阿昌族德昂族“玎胆”。所谓双木多木组合结构，指的是琴杆、琴鼓分别由两块或多块木头制作，然后再行结合，如：彝族三弦、苗族三弦、傣族“穆玎”、白族龙头三弦。

从琴鼓看，有双面幪皮（如：白族龙头三弦、苗族三弦、傈僳三弦、彝族小三弦、哈尼纠鲁布等）、单面幪皮（如：景颇三弦、彝族大三弦、垤施三弦、基诺迪塔、傣族穆玎、拉祜小三弦等）。

从琴鼓幪面质地看，有蟒皮（如：哈尼纠鲁布，傣族穆玎、

部分苗族三弦）、羊皮（如：白族龙头三弦、景颇三弦、傈僳三弦、彝族小三弦、彝族中三弦、彝族大三弦、拉祜小三弦等）、松木薄板（如基诺迪塔、傣族玎胆、傈僳三弦）、泡桐木板（如：部分苗族三弦）、红椿木板（如垤施三弦）等。

在汉族和中国大部分地区的三弦中，各部分的大小、长短均有多种（最少是大、中、小三种）不同的规制。

但是，从总的来看，各种各样的三弦在以下几个方面是共通的：三根琴弦；笔直而细长的琴杆，杆上无品，琴杆与琴鼓相连接；扁圆形、扁长方形的琴鼓，鼓面幪皮或盖木板为共鸣箱；左手以竖式或斜式持琴，并按弦位，右手用指甲、假指甲或拨子弹奏。

因此，如果从乐器传统层次论的角度看，作为三弦这一类族的乐器，我们能否把以上各种形制所共同的四个方面看成是它们的原生形态特征呢？而其余相异之处当成它们的演生形态特征，并且还可以由此派生出再演生形态特征，以至于产生新的类族。三弦亦正是在这种演生和再演生的过程中，不断地得以丰富和发展的。

第三章　中国三弦的乐谱和记谱法

第一节　存见中国三弦乐谱与记谱法述略

一、存见中国三弦乐谱

（一）《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷【八谱门】之【三弦谱式】（图47）

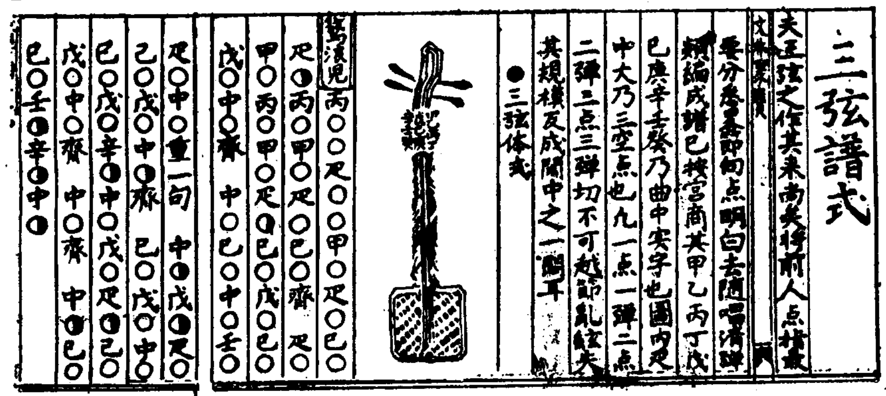


图47　三弦谱式（引自《中国古代音乐史料辑要第一辑》）

据《中国古代音乐史料辑要第一辑》[1]例言：该书为明代徐会瀛辑，书前有万历庚子（公元1600年）岁孟春月吉旦五云豪士口乐生序，明万历书林余献可刻本。〔三弦谱式〕以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”记写，此十字为我国古代常用的次序表示符号，统称为“十天”或“天干”，因此，该谱式亦被称为“天干谱”。其中记有七首曲子：【鹅浪儿】、【锁南枝】、带【得胜令】、【对玉环】、【群对迎仙客】、【清江引】、【群对沽美酒】。

（二）《北西厢弦索谱》

为明末清初沈远谱曲。书前有公元1657年序。谱中所用歌词是王实甫所写、关汉卿所续的《西厢记》。全谱包括剧曲21套，用三弦伴奏。其21套为：奇逢（仙吕宫）、假寓（中吕宫附正宫般涉调）、照吟（越调）、闹会（双调）、寄书（仙吕宫附正宫般涉调）、请宴（中吕宫附正宫般涉调）、停婚（双调）、听琴（越调）、传情（仙吕宫）、窥简（中吕宫附正宫般涉调）、踰墙（双调）、问病（越调）、佳期（仙吕宫）、巧辩（越调）、送别（正宫附中吕宫般涉调）、惊梦（双调），报捷（商调附仙吕宫）、缄愁（中吕宫附正宫般涉调）、求配（越调）、还乡（双调）。

（三）《新□万宝全书》琴谱十八卷之【三弦谱式】

据《中国古代音乐史料辑要第一辑》例言载，该书共二十卷，清代张溥重辑。该书书前有乾隆（公元1736—1795年）间序文一篇，称原辑者为李蔗廷。而此书则为嘉庆13年（公元1808年）书林刘鸿镛刻本。其中包括以“天干谱”记写的四首曲子：【陶良兕（児）】（与《文林聚宝万卷星罗》中的【鹅浪儿】基本相同）、【锁南枝】、【清江引】、【对玉环】；以工尺谱记写的三首曲子：【金毛狮子】、【崖儿落】、无名曲（似为【八

---

[1] 原中央音乐学院中国音乐研究所编，中华书局影印1962年11月第1版。

板】片断）。

（四）《弦索备考》中《弦索十三套》的三弦谱

《弦索备考》为清代蒙古族文人荣斋所编。在该书《序》中，编者称《弦索十三套》为“今之古曲”，“琵琶、三弦、胡琴、筝器虽习见而精之则非易，故玩此者甚稀。”作者与隆公、祥公向赫公学得琵琶、三弦、胡琴的奏法，又从福公习得筝的奏法，感于此前“所授均指法，并无谱册可寻”，“无谱册，不唯指法失其传，而二公授人之雅意亦因之不著”，因此，遂与隆、祥二公将所习之曲阴阳节奏逐指逐字仿琴谱字母一一著明，颜其名曰《弦索备考》，以公同好。”《弦索备考》分六卷，共十册。除书前的嘉庆甲戌年（公元1814年）的序文之外，各卷为：卷一（第一册）指法、汇谱（即总谱，共列二曲）；卷二（第二、第三册）琵琶谱11曲；卷三（第四、第五册）弦子（三弦）谱11曲；卷四（第六、第七册）胡琴谱11曲；卷五（第八、第九册）筝谱13曲；卷六（第十册）工尺字谱（即原始谱）6曲。其中，三弦谱11曲是：十六板、琴音板、清音串、平韵串、月儿高、琴音月儿高、普庵咒、海青、阳关三叠、松青夜游、舞名马。

（五）杨荫浏《三弦谱》

这是杨荫浏先生于1941年在重庆青木关国立音乐学院首创开设小三弦课程时编写的教材。书中除介绍三弦构造、定弦法之外，还有许多小三弦练习曲和昆曲三弦谱。尤其可贵的是，为使学习者明确昆曲三弦与鼓板、笛子演奏的关系，还同时记写了三弦与鼓板、三弦与笛子的对照谱。实为研究昆曲三弦艺术的宝贵资料。其中共录昆曲、南北曲三弦谱三套：①游园（小工调）：【粉蝶儿】、【醉春风】、【迎仙客】、【石榴花】、【斗鹌鹑】、【上小楼】、【么篇】、【步步娇】、【醉扶归】。②扫花（小工调）。③刺虎（小工调）：【北正宫端正好】、【滚绣

球】、【叨叨令】、【脱布衫】、【小梁州】、【么篇】、【快活三】、【朝天子】。

（六）中国音乐研究所藏手抄本三弦谱

中国音乐研究所除收藏以上各种三弦谱之外，尚有两种手抄本三弦谱。

京都前门大街赵记《弦子全本谱》。年代不详。共七页。第一页封面；第二页为"定弦按字图"，定"合四工"；以下列记工尺谱曲目有：月调开首八板（弹马头调小曲同用）、小五更曲、正工调弹大鼓（东、南城调具用）、更鼓天曲、老八板（弹拉吹打具用）。

《郭仲文手抄乐谱》。谱本注：据原本晒制，1955年3月。书中附记："郭仲文名铎，今年66岁，宝坻县人，住县城内宽街45号，这是他40多年前学三弦时抄的谱。"用工尺谱记写曲目共计92曲。并有定弦法"弦子八大调"、"弦子褬调式"为三弦定弦法留下了宝贵的研究资料。

（七）本世纪五十年代以来出版的各种三弦谱专辑，或三弦书籍中的三弦谱

中央音乐学院、中国音乐学院编《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》。

简谱本共收乐曲16首：六板、开手板、万年欢、反万年欢、柳青娘、八音合、风雨铁马、梅花调、高山流水、哭周瑜、泣颜回、赏秋、打雁、闺中怨、合欢令、将军令。❶

线谱版共收乐曲19首，除简谱本内的16首之外，新增：和番、寒鸦戏水、浔阳夜月。❷

❶《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》（简谱版）人民音乐出版社1981年9月第1版。

❷《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》（线谱版），人民音乐出版社，1986年12月第1版。

石岩、张曙力、梁康、王珍喆《小三弦基本弹奏法》❶。

杨景贤、吴明馨《三弦学习资料》❷。

程午加编著《月琴、秦琴、三弦》❸。

张祖边、李园编写《怎样弹三弦》❹。

闵季骞编著《三弦弹奏法》❺。

王文风编著《三弦弹奏法》❻。

陈天国编著《三弦演奏法》❼。

李凤山、张棣华编著《三弦演奏法》❽。

周润明、王志伟编著《三弦基础知识》❾。

王振先编著《三弦练习曲选》❿。

以上书籍、教材中，均有许多三弦练习曲、独奏曲，留下了宝贵的三弦曲谱资料。

陈天国编订《广东民间三弦曲集》⓫。收录了潮州音乐、广东汉乐、广东音乐的三弦乐谱共31首，其中，潮州音乐13首，广东汉乐8首，广东音乐10首。

爱新觉罗毓峘三弦传谱，谈龙建整理《清故恭王府音乐》⓬。

---

❶《小三弦基本弹奏法》，战斗文工团文艺干部训练班。

❷《三弦学习资料》，中央人民广播电台乐团1954年12月初稿，1956年4月整理。

❸《月琴、秦琴、三弦》，上海文艺出版社，1959年1月。

❹《怎样弹三弦》，江西人民出版社，1959年4月。

❺《三弦弹奏法》，上海文艺出版社，1959年4月。

❻《三弦弹奏法》，山东人民出版社，1975年6月。

❼《三弦演奏法》，广州音专民乐系，1979年8月。

❽陕西人民出版社，1983年8月。

❾中国广播电视出版社，1984年11月。

❿人民音乐出版社，1987年12月。

⓫星海音乐学院印。

⓬人民音乐出版社，1988年8月。

共收三弦乐曲六首：合欢令、变音板、平韵串、海青、普庵咒、将军令。

杨放、周震崧、夏鼎、聂思聪记录整理《张老五小三弦曲集》❶。书中有阐述拉祜族小三弦形制、弹法、指法和定弦的文章。收有张老五演奏的小三弦乐曲35首：澜沧跳歌调、澜沧小调、芦笙调、白族调、佤族调、河外调、拉祜族情歌、关龙调、谷稃调、看牛调、新鲜调、傻伲族出门调、傈僳调、联合调、澜沧山歌、号调（隔娘调、出亲调、大过山、小过山、踩茶点）、碧约调、边界调、傣族调、拉祜调（一）、拉祜调（二）、帮利拉祜调、佤族调、西盟佤族调、夺竹筒、景洪傣族调、折江调、响篾调（一片响篾调、三片响篾调）、香堂调、糯湖拉祜调、蜜蜂朝王、串花调、大山调、比卢调、感情调。

曾刚编《迷胡牌子音乐》❷，其中的"伴奏谱"部分，收录19首曲牌的三弦、板胡伴奏谱：慢五更、五更、西京（一）、西京（二）、紧西京、越调（软）、越调（硬）、越尾（带斩）、长城、琵琶、剪剪花（剪边）、剪剪花（带斩）、采花（劳子、平调）、银纽丝、山茶花（连香）、反片、紧诉、勾调(带斩)、岗调。是研究迷胡三弦音乐的重要资料。

中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班《说唱音乐》❸，收录了单弦、梅花大鼓、京韵大鼓、苏州弹词的三弦伴奏谱7首：单弦《长征》、《杜十娘》、梅花大鼓《大观园》、《王二姐摔镜架》，京韵大鼓《罗盛教》，苏州弹词《宫怨》、《潇湘夜雨》。为研究说唱音乐中的三弦伴奏艺术提供了宝贵的资料。

---

❶云南艺术学院音乐系编，云南音乐舞蹈家协会印，1962年8月。

❷音乐出版社1962年3月。

❸1963年5月内部印刷。

连波编著《弹词音乐初探》的第八章、第九章作为谱例，记写了弹词中的几段三弦伴奏谱，成为研究弹词伴奏特点、复调手法的宝贵资料。

河南省戏曲工作室编《大调曲子初探》（1983年4月印刷）。收录了河南大调曲子板头曲的三弦谱2首：四季景、牛女会。

甘涛《江南丝竹音乐》❶，在各曲牌的乐谱中都有二胡、琵琶、三弦等乐器演奏的分谱。为研究江南丝竹音乐中的三弦演奏艺术提供了重要资料。

张长兴编《东路迷胡唱腔及伴奏》❷，收录了45首迷胡唱腔及其伴奏曲谱，其中1—27首，有完整的唱腔和三弦、板胡伴奏谱。

在以上20种五十年代以来的出版物中，除第①、⑬、⑭种用五线谱记写之外，其余均用简谱记写。

二、中国三弦传统记谱法的类别

中国三弦的传统记谱法大致可分以下三类：

（一）天干谱

即以"甲乙丙丁戊己庚辛壬癸"为谱字，来记写三弦演奏按指位置的谱式。见于明代《文林聚宝万卷星罗》和清代《新□万宝全书》。

（二）工尺谱

即以"合四乙上尺工凡六五乙仕"等谱字，来记写音高或演奏指法的谱式。其中又可分为：

指位式工尺谱：以工尺谱字来记写按指位置的三弦谱式，见于清代《新□万宝全书》。

---

❶江苏人民出版社，1985年1月。

❷长安书店，1958年2月。

音程式工尺谱：以工尺谱字来表示音与音之间的音程关系的谱式。大部分工尺谱均属此类。见于清代《新□万宝全书》、《弦索备考》、近现代杨荫浏《三弦谱》、中国音乐研究所藏《弦子全本谱》，《郭仲文手抄乐谱》。

兼记手法的音程式工尺谱：在以工尺谱字表示音程关系的同时，亦记演奏手法的谱式，见于明末清初沈远《北西厢弦索谱》。

（三） 乐种三弦谱

在各乐种中，三弦并无专门记谱法，而用该乐种所特有的记谱法为其记谱法。如：福建南曲的三弦，以福建南曲的固定音位工尺谱为记谱法；潮州音乐的三弦，以二四谱为记谱法；昆曲三弦以普遍通用的音程式工尺谱来记写。

以下各节将对各类三弦谱式略作阐述。

第二节 三弦天干谱试译

如前所述，以“天干谱”记写的曲子，在明·徐会瀛辑《文林聚宝万卷星罗》（有公元1600年序）中有七首：清·张溥重辑《新□万宝全书》（公元1808年刊行）中有四首。从二者对照看，在记谱方式方面，后者的文字说明似是前者的沿袭，仅有几处错漏。在同名曲的谱字、节奏方面，虽有多处变易，但无论从乐句结构、旋律骨干、基本节奏等方面看，均相近似。由此亦可推知二者之间的历史渊源关系，以及二百年间曲调变易的某些情况。

一、解译之依据

解译之主要依据源自于《文林聚宝万卷星罗》的文字说明。

夫三弦之作，其来尚矣。将前人点指最（撮）要分悉，略节向点，明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商，其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸乃曲中实字也。图内尺中大乃三空点也。凡一点一弹，二点二弹，三点三弹，切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中之一闷耳。

由此段文字说明，可以推出其谱字及音高、节奏的记写原理。

谱字：以“尺、中、大”为空弦散音记号（文中“图内尺中大乃三空点也”）。以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”为按指音位记号（文中“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸乃曲中实字也”）。实属“指位谱”系统。结合书中“三弦体式”图，即可明瞭谱字的按指位置。（见图48）即：空弦散音的谱字分别为“尺、中、大”；第一按弦点的谱字分别为“甲、戊、辛”；第二按弦点的谱字分别为“乙、己、壬”；第三按弦点的谱字分别为“丙、庚、癸”；第四按弦点仅在子弦以“丁”记写。

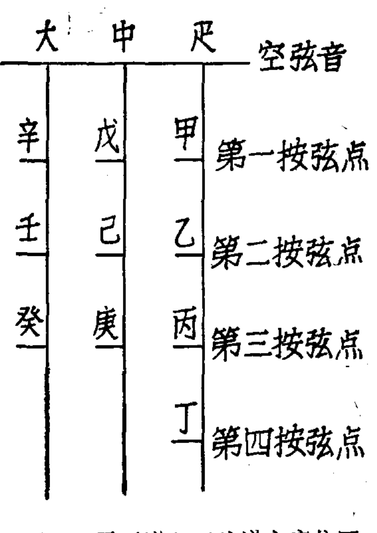


图48　天干谱之三弦谱字音位图

然而，在“指位谱”的表记中，要明确谱字之间的音程关系还必须考察其定弦法。

三弦定弦法：根据我国民间口口相传以及有限的文字叙述资料，三弦定弦法虽有正调、软中弦、硬中弦与正调、平调、越调的两组不同称呼，但是，统一的较为常用的定弦法有三种，即：

正调定弦法——sol、la、mi。

软中弦、平调定弦法——sol、do、sol。

硬中弦、越调定弦法——sol、re、sol。

在明、清两种三弦谱中，各曲到底采用哪种定弦法呢？

笔者认为，可分为两组进行对照考察。一是软中弦、平调定弦法与硬中弦、越调定弦法的对照，前者老弦与中弦、中弦与子弦之间为4度5度关系，后者则为5度4度关系；前者，在中弦与子弦的五度关系之间有三个谱字——戊、己、庚，在老弦与子弦的四度关系之间只有两个谱字——辛、壬；后者，在中弦与子弦的四度关系之间有两个谱字——戊、己，在老弦与中弦的五度关系之间有三个谱字——辛、壬、癸。据此，则【鹅浪儿】（《万宝全书》作【陶艮兕】）、【群对迎仙客】在中弦有“戊、己、庚、”老弦有“辛、壬”谱字，应属sol、do、sol定弦法。

一是正调定弦法与平调、软中弦定弦法的对照。它们的共同点是中弦与子弦之间都是五度关系，因此，都有“戊、己、庚”谱字。区别在于老弦与中弦之间的关系，正调定弦法为大二度关系，直接由老弦的空弦散音谱字“大”连接到中弦的空弦散音谱字“中”，其间无有别的谱字插入。平调、软中弦定弦法的老弦与中弦之间是四度关系，有两个谱字——“辛、壬”。据此，【群对沽美酒】缺少谱字“辛、壬”当属sol、la、mi正调定弦法；【锁南枝】、【得胜令】、【对玉环】、【清江引】有“辛”无“壬”，但“辛”可作为五声音阶的“la”理解，在老弦散音的“sol”到中弦散音的“do”之间亦属级进（五声音阶级进——sol、la、do），因此，这四首曲子应属sol、do、sol的平调、硬中弦定弦法。

节奏时值记号：文中仅有弹奏法的记述，“凡一点一弹、二

点二弹、三点三弹”。对照具体曲谱，此“点”实为“○”号，亦即一“○”一弹，二“○”二弹，三“○”三弹。译谱时，以一“○”作为一个四分音符。此外，尚有“◑”号，依其形状似为“○”号之半，因此，译为四分音符的二分之一(八分音符)。当两个“◑”号连在一起时，合为一个四分音符的时值。当一个“◑”号单独出现时，视其前后，作两种译法：一是若隔一二音亦有“◑”号时，作切分处理，如◑○○◑译为♪♩♩♪；一是若就近无有“◑”号出现时，前后的“○”号作附点四分音符处理，如○◑译为♩.♪，◑○译为♪♩.。

此外，谱中尚有“齐”、“和”二字，均用于乐句、乐段、乐曲之结尾处。为加强其句逗、段落的停顿感，“齐”字译作前一谱字的二分音符延长。“和”则据“异声相从谓之和，同声相应谓之韵”的意义，一般作空弦散音的琶音奏法处理；另有“按丙一和”、“按己一和”，则以该音所在弦上按音加其它两弦散音的琶音奏法处理。“重和”，以连续弹奏两遍处理。

二、乐谱试译

现将各谱分别试译如下：

（一）【鹅浪儿】

《新锲燕台天下通行文林聚宝万卷星罗》记作【鹅浪儿】，《新□万宝全书》记作【陶艮兕（兕？儿？）】。

【鹅浪儿】原谱见右谱。

原谱

【鹅浪儿】丙○○尺○○甲○尺○己○尺◑丙○甲○尺○己○齐
尺○甲○丙○甲○尺◑己○戊○己○戊○中○齐　中○己○中
○壬○尺○中○重一句　中◑戊◑尺○己○戊○中◑齐　己○戊

○中○己○戊○辛◑中○戊○疋◑己○戊○中○齐　中○齐　中◑己○己○壬◑辛◑中◑

按sol、do、sol定弦法，弦高为c、f、c^1，假设以f为宫，译谱为：

谱例1.【鹅浪儿】



【陶艮兕】原谱见下谱。

原谱

【陶艮兕】丙○○疋○○甲○疋○己○○疋○丙○甲○己○己○齐○疋○甲○丙○甲○疋○己○戊○己○戊○中○齐○中○己○壬○大○中○重一句○中○戊○疋○疋○己○戊○○齐○己○戊○中○己○戊○中○齐○己○戊○中○戊○辛○中○戊○疋○己○戊○中○齐○中○齐○中○己○中○齐○辛○中○

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例2.【陶艮兕】



（二）　【锁南枝】带【得胜令】

原谱见于《文林聚宝万卷星罗》，如下谱。

原谱

【锁南枝】甲◑辛○甲◑足○己○足和足○丙○甲◑足◑甲◑齐
丙◑◑甲◑足◑庚◑足◑甲○戊○己○齐　甲◑辛○足◑◑丙
○己◑足◑齐　甲◑辛○甲◑己○足◑己◑戊○中◑齐　中○辛
◑中戊○己◑戊○ 中 ◑丁◑辛 ○ 中○齐　足❶甲 ◑ ◑ 足 ◑○
己○中❷ 己○齐　己○己○戊◑己❸丙○◑乙○己◑庚◑己◑◑
乙○足○丙　○乙○丙○己◑足足丙◑◑己◑丙◑乙◑足○庚○
足○甲◑乙○足○○中○○庚○己◑◑庚◑足○重和❹　句　己
○戊○○丙○◑乙○足○庚○足○○乙○足○丙○足○○庚❺乙
○足○○庚◑己○○庚◑○乙○丙◑乙○庚◑○己○戊○中○己

---

❶❷❸❺仅有谱字，无点弹记号，均作四分音符处理。
❹“重和”：作两次空弦散音的琶音处理。

○庚按己重一和❶ 戊○己○疋○己○戊○中○己○庚○疋○○○
乙○丙○乙○甲○庚○疋○○○乙○丙○乙○甲○庚○己○疋○
丙○乙◑◑全按一和　乙○疋○庚○己◑疋◑庚◑○○己○○庚
○己○中◑

【带得胜令】❷ ○○庚◑乙○疋◑庚○己◑疋○○庚○○己○庚
○○己○戊○中○辛○壬◑中○午◑中○乙◑疋○丙◑○乙◑丙
◑己○戊○中○乙○全按一和甲○辛○中○己○戊○中○辛○齐
中中○庚○己○戊◑齐　中◑辛◑中○己○中○辛○中○齐己○
疋◑甲◑丙○乙◑甲◑疋◑庚○己○戊○疋○己○戊◑◑疋○齐

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例3.【锁南枝】



---

❶"按己重一和"：中弦按"己"位，老弦、子弦以空弦散音，由内到外作琶音演奏。

❷"带【得胜令】"：为带过曲，即由前曲【锁南枝】直接接入【得胜令】。两曲之间，除宫音系统相同，音阶结构、旋法等方面的联系外，其联结处，前曲最后一音以"◑"号处理，具有继续进行的动力，并以共同音"中"为连接媒介，自然地转入后曲。


带【得胜令】

（三）【锁南枝】

此为单曲，录于《新□万宝全书》。与《文林聚宝万卷星罗》同曲对照，略有差异，有些属于笔误，有些是流传中的变易。

【锁南枝】甲〇辛〇甲〇疋〇己〇〇和疋〇丙〇甲〇疋〇甲〇齐戊〇甲〇疋〇庚〇疋〇甲〇戊〇己〇齐〇甲〇辛〇回❶〇〇丙〇中〇甲〇齐〇甲〇辛〇中〇己〇疋〇己〇戊〇中戊〇齐〇中〇辛〇中〇戊〇己〇戊〇中〇丁〇辛〇中〇齐疋日❷丙〇〇疋〇己〇己〇齐己〇〇己〇戊〇己丙〇〇乙〇疋〇庚〇疋〇〇乙〇疋〇丙〇〇乙〇疋〇〇庚〇疋〇乙〇甲〇疋〇〇中〇〇庚〇己〇〇庚〇疋〇重和二句❸己〇戊〇〇丙〇〇疋〇庚〇疋〇〇乙〇疋〇丙〇〇庚〇乙〇丙〇己〇庚〇〇己〇戊〇中〇己〇〇按己重一和一❹戊〇己〇疋〇己〇中〇己〇〇庚〇己〇〇〇乙〇丙〇甲〇〇有❺〇己〇中〇疋〇丙〇乙〇金件　和❻乙〇疋〇庚〇〇己〇〇疋〇庚〇〇乙〇疋〇己〇戊〇庚〇〇〇己〇〇庚〇己〇〇庚〇

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例4【锁南枝】

---

❶"回"字，"天干"中无此，经与《文林聚宝万卷星罗》校对，似应为子弦空弦散音"疋"。

❷"日"亦为"天干谱"所没有的谱字，经与《文林聚宝万卷星罗》核对，似应为"甲"字。

❸"重和二句"，可作两种解释，一是"重和"，即以空弦琶音之重复演奏；一是将二句曲调重复演奏。

❹"按己重一和一"，"按己"当为手指按在中弦"己"位，"重一"似为重复一遍，"和一"则为以老弦、子弦的空弦散音与中弦"己"音作琶奏。

❺"有"乃"天干谱"所没有的谱字。经与《文林聚宝万卷星罗》的同名曲谱核对，当为"庚"字之误。

❻"金件　和"似为传抄过程中的讹误。经查对《文林聚宝万卷星罗》的同名曲谱，当以"全按一和"为正。



（四）　【对玉环】

该曲曲名在两个版本中都有讹误。在《文林聚宝万卷星罗》中写作【对玉环】，在《新□万宝全书》中写作【对玉还】，经查对现存昆曲及其他曲谱，当以【对玉环】为正。

《文林聚宝万卷星罗》中的【对玉环】。

原　谱

【对玉环】尺〇已〇尺〇 齐　尺〇 甲 〇 丙〇乙〇甲〇尺〇齐
尺〇甲〇丙〇尺〇甲〇尺〇庚〇已〇戊〇中〇戊〇已〇〇戊〇中
〇辛〇中〇甲〇已〇尺〇齐　尺〇甲〇丙〇〇甲〇尺〇齐　尺〇
丙〇尺〇甲〇尺〇已〇戊〇中〇戊〇已〇〇戊〇中〇辛〇中〇齐
尺〇甲〇丙〇尺〇甲〇尺〇已〇戊〇甲〇戊〇已〇〇戊〇中〇
辛〇中〇齐

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例5．【对玉环】（一）



《新□万宝全书》中的【对玉环】。

原谱

【对玉环】疋〇己〇疋〇齐〇疋〇甲〇丙〇乙〇甲〇疋〇齐〇疋〇甲〇丙〇疋〇甲〇疋〇甲〇戊〇庚〇中〇戊〇己❶戊〇〇〇中〇辛〇中〇〇〇己〇疋〇齐〇疋〇丙〇丙〇〇〇甲〇疋❷齐疋〇〇〇丙❸疋〇甲〇戊〇己〇戊〇中〇戊〇己〇〇〇丙〇中〇辛〇中〇齐〇疋❹甲〇〇戊〇丙〇疋〇甲〇疋〇己❺甲〇〇己〇戊〇中〇辛〇中〇疋〇齐〇

译谱　按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例6．【对玉环】（二）



（五）　【群对迎仙客】

本曲仅录于《文林聚宝万卷星罗》。《新□万宝全书》中设有记载。

---

❶❷❸❹❺各谱字均缺点弹记号，权作一点一弹（四分音符）译谱。

原谱

【群对迎仙客】疋○庚○疋○甲○乙○疋○庚○己○疋○己○○戊○疋○中○○庚○疋○一和　疋○乙○甲○疋○庚○疋○一和甲○乙○丙○乙○丙○乙○疋○和　疋○乙○疋○庚○己○中○己○庚○疋○一和　丙○乙○丙○按丙一和　中○己○庚○己○戊○中○○一和　己○○戊○中○辛○壬○中○壬○中○一和中○己○○戊○中○子❶○中○一和　戊○己○庚○己○戊○中○己○○戊○中○大○齐　壬○辛○壬○中○壬○辛○疋○乙○甲○乙○庚○疋○一和　丙○○乙○丙○○乙○疋○乙○全按一和　乙○甲○乙○○疋○庚○己○○戊○己○齐　从前起再重一变❷疋○乙○疋○己○戊○中○疋○齐　丙○乙○甲○疋○庚○己○戊○中○疋○齐　丙○乙○丙○疋○庚○己○疋○一和　中○己○○戊○中○○己○戊○中○辛○壬○中○壬○中○○一和庚○己○○庚○己○戊○中○一和重一句　己○戊○乙○疋○己○戊○中○一和　乙○甲○疋○庚○疋○己○○戊○中○甲○乙○丙○乙○丙○按丙一和　己○戊○中○疋○齐○丙○○己○甲○疋○庚○己○戊○中○疋○齐　丙○乙○甲○疋○耳❸○己○庚○疋○一和　中○己○戊○中○○己○○戊○中○辛○壬○中○壬○中○一和　庚○己○庚○己　○戊○中○一和重一句　己○庚○乙○疋○己○戊○中○一和　乙○○甲○疋○庚○疋○○己○○戊○中○甲○乙○丙○乙○丙○按丙一和

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例7．【群对迎仙客】

---

❶"子"，在"天干谱"中无此谱字，暂且存疑。

❷"从前起再重一变"的"变"字似为别字，应为"遍"字。

❸"耳"，在"天干谱"中无此谱字。从前后联系看，似为"庚"字之误，暂作"庚"字译谱。





（六）　【清江引】

《文林聚宝万卷星罗》中的【清江引】

原谱

【清江引】戊〇中〇辛〇中〇戊〇己〇疋〇戊〇中〇辛〇中〇齐
　中〇疋〇甲〇丙〇丁〇丙〇甲〇疋〇齐丙〇疋〇丙〇甲〇疋〇
甲〇丙〇乙〇甲〇疋〇庚〇己〇戊〇一和　中〇戊〇中〇中〇戊

〇己〇戊〇〇中〇辛〇中〇

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例8．【清江引】（一）



《新□万宝全书》中的【清江引】

原谱

【清江引】戊〇中〇辛〇中〇戊〇己〇疋〇戊〇中〇辛〇中〇齐〇中〇疋〇甲〇丙〇丁〇丙〇甲〇疋〇齐〇丙〇疋〇丙〇甲〇疋〇〇甲〇丙〇乙〇甲〇疋〇庚〇己〇戊〇一和〇中〇戊〇中〇中〇戊己〇戊〇〇中〇辛〇中〇

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例9．【清江引】（二）



（七）　【群对沽美酒】

仅见于《文林聚宝万卷星罗》。如前所述，因其老弦与中弦之间为“大”、“中”谱字的直接连续，中弦与子弦之间有“戊己庚”谱字，当属sol、la、mi定弦法。其调弦音高，设定为中弦与子弦保持前面定弦的f^1、c^2，老弦则为$^{b}e^1$，以^{b}a为宫。

原谱

【群对沽美酒】疋〇〇丙〇乙〇〇丙〇己〇庚〇己〇庚〇中〇丙〇〇乙〇疋〇〇庚〇大〇疋〇甲〇乙〇丙〇乙〇丙〇〇按丙一和 疋〇丙〇乙〇〇丙〇己〇庚〇己〇戊〇中〇丙〇〇乙〇疋〇乙〇乙〇〇乙〇全按一和 乙〇甲〇乙〇丙〇乙〇疋〇庚〇疋〇一和 己〇戊〇〇丙〇〇乙〇丙〇〇乙〇甲〇疋〇己〇庚〇疋〇一❶〇一疋〇丙〇乙〇疋❷丙〇〇按丙一和 己〇庚〇己〇戊〇中〇〇己〇〇戊〇中〇乙〇申❸〇乙〇丙〇乙〇疋〇〇庚〇己〇庚〇一和

译谱：按sol、la、mi定弦法，假设以^{b}a为宫。

谱例10 【群对沽美酒】



---

❶“一”乃“天干谱”中没有的谱字，似为“乙”之别写。

❷“四”无点弹记号，权作一点一弹（四分音符）译谱。

❸“申”应为“甲”之误笔。



三、译谱的验证

以上译谱可从以下几例的对照中得到验证。

一是【得胜令】之三弦谱第16小节至结束旋律与同名民间乐曲的对照。其中，属对照谱前半部分的三弦第一小节至第七小节旋律，与民间乐曲第一小节至第八小节旋律，在骨干音和旋律框架方面基本相同。对照谱后半部分的变化虽然比较大，但在乐句的结束音方面仍可找到共同点。考虑到三百多年的时间跨度，以及民间音乐中的曲调变异性，笔者认为，以上方面的联系仍应视作两曲亲缘关系的证据。亦即：三弦“天干谱”中曾经记写的【得胜令】，至今仍流传于我国民间。

谱例11．【得胜令】之三弦谱与湖南民间器乐曲谱的对照



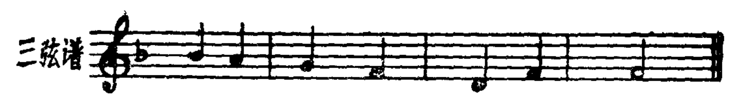


注：民间乐曲谱引自《湖南民间乐曲选》第21页（洪滔、贾古等搜集整理，湖南人民出版社1978年10月第1版）

二是【对玉环】之三弦谱与昆曲谱的对照。如对照谱所示，二者之间无论在曲式结构、旋律动向、骨干音、乐句乐段落音等方面，都十分接近。唯三弦谱曾将最后一句作变化重复，使其篇幅比昆曲显得稍长。

谱例12．【对玉环】之三弦谱与昆曲谱的对照

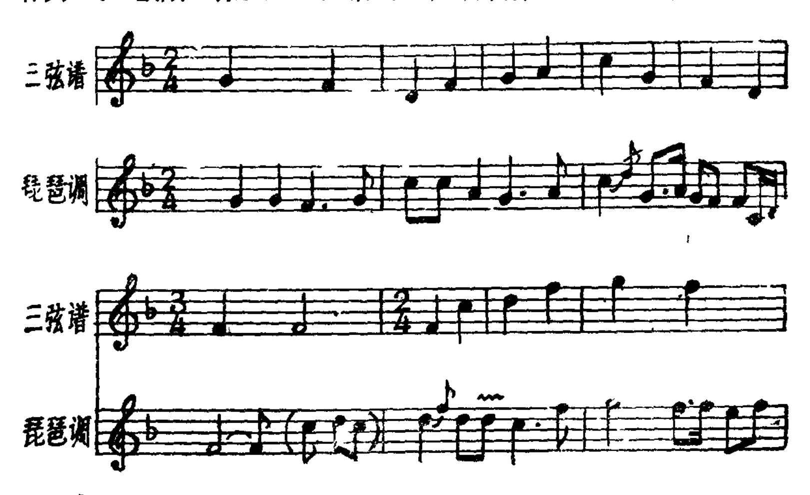

三弦谱
昆曲谱
三弦谱
昆曲谱
三弦谱
昆曲谱
三弦谱
昆曲谱
三弦谱
昆曲谱
三弦谱



注：昆曲谱引自《昆曲传统曲牌选》第12页（高景池传谱、樊步义编，人民音乐出版社1981年10月北京第1版）

三是【清江引】之三弦谱与《太古传宗》琵琶调的对照。据《中国音乐》1984年第3期刊载的傅雪漪文章介绍，《太古传宗》琵琶调曲谱，是清初江苏汤斯质（彬和）、顾峻德根据明代末年流行于江南一带的琵琶弦索曲调，配上元杂剧和散曲、散套歌词编辑成书的一部工尺谱，于乾隆十四年（1749）由徐兴华、朱廷镠校订刊印。从其刊印时间看，与《文林聚宝万卷星罗》相差百来年，但从其所录曲调来看，多属明末琵琶弦索曲调，与《文林聚宝万卷星罗》三弦谱所记曲调的时间相隔不远。将傅文中所载【清江引】与三弦"天干谱"之译谱相对照，二者之间在乐曲结构、旋律线状、骨干音、乐句落音等方面的酷似，不仅从曲调本身可作三弦译谱的验证，同时亦可为研究明代音乐的特点提供实例。

谱例13. 【清江引】之三弦谱与《太古传宗》琵琶调的对照





注：琵琶调引自《中国音乐》1984年第3期傅雪漪"太古传宗，琵琶调"

从以上对照中亦可看出，三弦天干谱所记谱字乃骨干音，而与实际演唱演奏的音响有较大差异，这种"骨谱肉腔"或"谱简音繁"的腔谱关系也是许多中国传统音乐在记谱法方面的一个特点。

第三节　三弦工尺谱

一、指位式工尺谱

以工尺谱字表示三弦按指位置的指位式工尺谱，目前仅见于清代《新□万宝全书》第十八卷〔三弦谱式〕中的【崖儿落】。该曲名实际上似是【雁儿落】的讹误。开始时，笔者曾按音程式

工尺谱直接用“以f为宫”译出（见译谱第1行，“三弦译谱”）其全部工尺谱字有：四乙上工凡（六）五乙，以唱名译为：la、si、do、mi、fa、（sol）、la、si，其中“六”（sol）音只出现一次，因此，似与日本都节音阶mi、fa、la、si、do、mi有相通之处。于是，曾发生过以下疑问：此曲是否从日本传来？或者在明代我国是否有过与都节音阶相类的音阶呢？经思索后，尝试着以同样音位，用与f宫系相差三个升号的同名调记写（见译谱第二行“三弦拟谱”），结果，风格迥异，乃地道的中国传统五声音阶旋律。进而，将此“三弦拟谱”与京剧传统曲牌【雁儿落】作对照后，发现它们之间在旋律方面竟如此相近。此时，在以上关于与都节音阶关系的疑问暂存待解的同时，产生了以下两点推论：

（一）三弦工尺谱【崖儿落】与京剧曲牌【雁儿落】似为异名同曲，但从我国民间现存曲牌名看，多有【雁儿落】名称，而不见

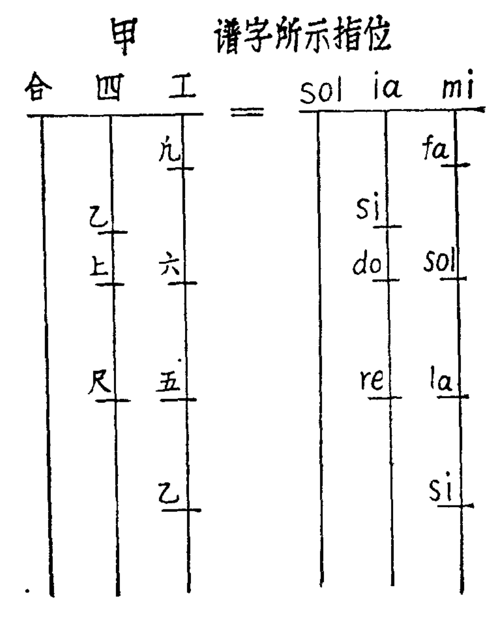


图49甲

【崖儿落】，当以【雁儿落】为正，“崖”与“雁”字形相近，似为“雁”之误写。（二）三弦工尺谱【崖儿落】，乃用工尺谱字记写三弦演奏指位，此曲中，用的是以f为do（实以#f为升do）的sol、la、mi定弦法，实际演奏时仅用中弦（la）、子弦（mi）两弦，并已转义为do、sol，当以译谱中第二行“三弦拟谱”为演奏之实际。其谱字记写方式与实际演奏之指位音位关系如下图所示。（图49甲乙、图50）

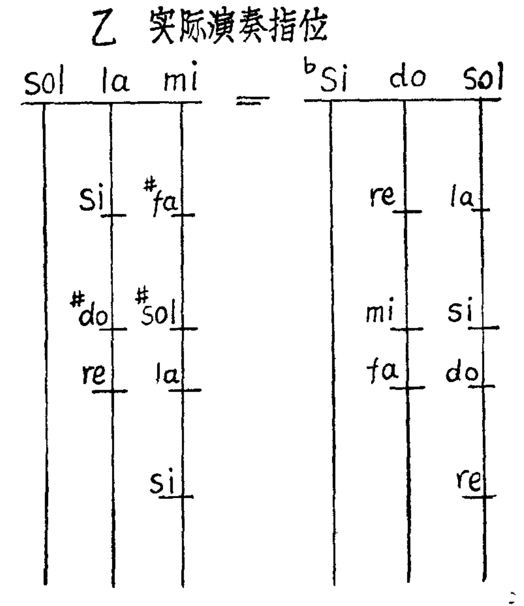


图49乙　谱字所示指位与实际演奏指位对照图

	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
谱字所示音位	Sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la
		d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	$^{b}b^1$	c^2	d^2
实际演奏音位		d^1	e^1	$\#f^1$	g^1	a^1	$\#b^1$	$\#c^2$	d^2
		do	re	mi	fa	Sol	la	si	dc

图50　谱字所示音位与实际演奏音位对照图

以下为三弦【崖儿落】原谱、译谱、拟谱及它们与京剧【雁儿落】的对照。

崖儿落（原谱）

凡工工上❶工工〇凡工工凡五五凡五凡工上上〇乙四上凡四乙四〇凡五上乙五乙五〇凡五凡工上❷〇凡工五〇六凡工〇凡工上〇乙四凡乙四凡四乙凡〇四凡四凡四凡凡四乙四凡凡四四凡〇工凡工〇上上凡四〇乙上乙四凡〇四凡四凡乙凡

谱例14。三弦【崖儿落】译谱与京剧曲牌【雁儿落】之对照



❶❷原书作"⊥"，似应为"上"故作"上"。


三弦译谱
三弦拟谱
京剧谱
【雁儿落】
三弦译谱
三弦拟谱
京剧谱
【雁儿落】
三弦译谱
三弦拟谱
京剧谱
【雁儿落】



注：京剧〔雁儿落〕谱引自《京剧传统曲牌选》第206页（马玉玺编、吴春礼校订，人民音乐出版社1982年8月第1版）

（注：以上三弦谱均按高八度记谱）

二、音程式工尺谱

以工尺谱字记写谱字与谱字之间的音程关系的音程式工尺谱，是中国工尺谱的基本形式。在通常情况下，各谱字之间的音程关系如下。

合　四　乙上　尺　工凡　六　五　乙仕

全音　全音　半音　全音　全音　半音　全音　全音　全音　半音

亦有在工凡之间为全音，凡六之间为半音的。

其节奏记号，以"、"为板，"。"为眼。板眼内部若有多个音符，其细分节奏则靠口传心授。

音程式工尺谱在三弦记谱法中的运用，有：《新口万宝全书》（公元1808年刻本）第十八卷〔三弦谱式〕中的【金毛狮子】、无名曲（似为【八板】片段），清·荣斋编于公元1814年的《弦索备考》中的11首三弦谱，杨荫浏《三弦谱》（公元1941年刻本），中国音乐研究所藏手抄本三弦谱《弦子全本谱》、《郭仲文手抄乐谱》。

现试译《新口万宝全书》〔三弦谱式〕中的两首音程式工尺谱如下。

第一首未记曲名，但从其谱字所示，当为民间【八板】之节录。根据《弦索十三套》（清·荣斋等编　曹安和、简其华译谱　音乐出版社1955年12月北京第1版）《关于乐器的说明》，三弦弹【十六板】的空弦定音是sol、la、mi，故此曲亦以sol、la、mi定弦，以“合”为sal、“四”为la，“工”为mi，假设以f为宫。

八　板

合四上〇合工合四工〇工工四上〇合四上〇工尺上四合〇六六工工六六尺〇六六上上尺工尺〇尺六工尺上〇六五上〇上五上五六〇六五六工尺工六〇六尺工六尺〇尺六工尺上〇工工四上〇合四上〇

谱例15　〔八板〕



第二首【金毛狮子】，从工尺谱所示曲调看，与我国民间流行的器乐曲牌【柳青娘】大致相同，似为同曲异名。

金毛狮子

四尺上四尺〇六凡工尺尺上尺〇上凡五六〇六五五〇六凡凡六五〇尺工尺〇凡六凡六五〇尺工尺〇工尺上尺〇

谱例16　三弦译谱【金毛狮子】与京剧曲牌【柳青娘】之对照



注：京剧曲牌〔柳青娘〕引自《京剧传统曲牌选》第160页（马玉玺编、吴春礼校订，人民音乐出版社1982年8月第一版）

为了使工尺谱在节奏表达方面更为明确，杨荫浏先生在《三弦谱》中，从简谱的下加线和附点得到启发，创用了以线、点方式表示节奏的方法。正如他在该书第24页所云："自来昆曲伴奏三弦，奏有定法，记无定谱；旧有工尺谱，节奏粗疏，不加竖线，无法区分三弦音节；而旧有簑衣谱，左右地位有限，谱旁难于加添竖线。兹将工尺谱改为直行书写，旁加竖线，以别详细节奏。"并且为了便于完整体现昆曲音乐的特点，杨先生还创用了三行谱并列的记谱方式："曲词、笛谱、与三弦谱，凡分三行记写：左行曲词，中行笛谱，右行三弦谱而兼注鼓板敲法。"下面

转引杨荫浏先生对其第12曲《游园·小工调、昆曲伴奏谱》中的【步步娇】的头两句的译谱。

谱例17　昆曲【仙吕·步步娇】及其译谱





三、兼记手法的音程式工尺谱

在明末清初沈远谱曲的《北西厢弦索谱》（书前有公元1657

年序）中，不仅以工尺谱字表示音程关系，而且还有三弦演奏手法的标记，如：以“才”表示扫弦，即由内至外，弹三条弦，同时发响；以“卜”作分指记号，食指弹子弦，大指挑老弦，同时发响。现引《北西厢弦索谱》“拷红”一折中的第一曲（越调）【斗鹌鹑】为例，请对照其原谱与杨荫浏先生、曹安和先生的译谱（引自音乐出版社1962年1月北京第1版《北西厢弦索谱》）。

谱例18A

谱例18B

【越调·斗鹌鹑】

上四四尺、尺上尺工、工尺 工工才工尺工尺工、工才工尺上上上合四上

则着你夜去明来倒有個天長地久

卜上四合四上、四合工上尺工、工尺工工才尺尺尺工、六工工尺上、

不争你握雨携雲常使我提心在

上上四上卜四上四上、上四上四上、一四合合才尺尺上尺工、六六工工才

口也則合带月披星谁着你停眠

工尺工尺上四、上合合四、四四上四四合、合才四合工、合四上四四合、上四四合

整宿夫人心數多情性惱使不着我

四、四四上上尺工、工尺工工尺工、工六工工尺上、上上四合四、四四上上卜

巧语花言將没作有

谱例18A　《北西厢弦索谱》原谱

谱例18B 《北西厢弦索谱》译谱

歌声

三弦伴奏

（越调）
【斗鹌鹑】

则着你 夜去 明 来，倒有个 天长

地久； 不争你 握 雨 携 云，常使我 提心

在口。 也只合 带月 披 星，谁着你 停 眠

整 宿？夫人 心较 多， 情 性 㤘，使不着我

巧语 花 言，将没 作 有。

第四节　乐种三弦谱

在许多中国传统音乐乐种中，三弦并无专有的记谱法，而用该乐种通用的或其他乐器的记谱法。如：福建南曲三弦与琵琶共用琵琶指谱，潮州音乐中的三弦则与筝共用二四谱。

一、福建南曲记谱法

三弦在福建南曲中，与琵琶一起演奏骨干音，因此，福建南曲的琵琶谱亦即三弦演奏谱。福建南曲记谱法应属固定音位的手法谱。现分音高记号、手法记号、节拍记号略述如下。

（一）音高记号

福建南曲记谱法的音高记号以下面五个谱字为基础，分别均有相应的固定音高：

× 工 六 乇 乙

c^1 d^1 e^1 g^1 a^1

其高八度音，在谱字左边加“亻”号，再高八度，加“彳”号：

仪 仜 亣 仛 亿 㐹 彶 㣧

c^2 d^2 e^2 g^2 a^2 c^3 d^3 e^3

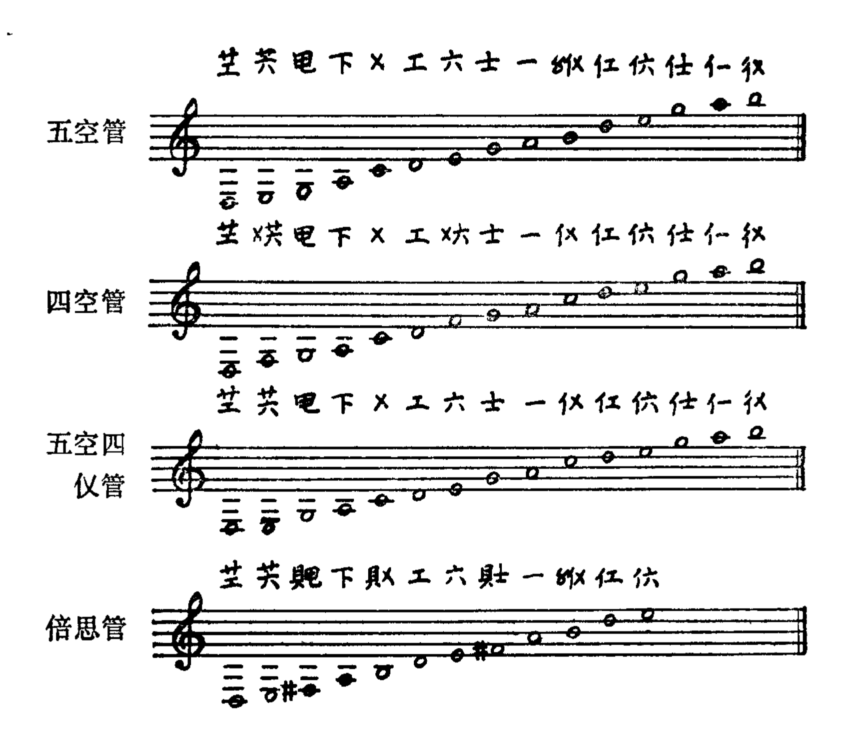
其低八度音，分别为：

芏 䒫 乇 下

d e g a

这些谱字在不同管门（即调性）中，音高略有变化。

谱例19



（二）手法记号

福建南曲记谱法中常见的手法记号有29种，现转引《南曲选集》❶中的手法记号表如下页。

（三）拍子记号

福建南曲中所用的拍子有四种：七撩拍、三撩拍、一二拍、叠拍。

七撩拍，相当于昆曲或其他戏曲中加赠板的一板三眼。福建南曲中，七撩拍的记号为○・・・L・・・。译成简谱或五线谱时，作$\frac{8}{4}$或$\frac{8}{2}$拍子。

三撩拍，相当于昆曲或其他戏曲中的一板三眼。福建南曲

❶福建人民出版社1962年8月第1版。

琵 琶 指 法

弹法名称	工×谱记法	简谱记法	弹 法 说 明
撻 指	士°	($\mathring{5}$)	右手食指与母指，连续点挑，由重而轻，由缓而急，最后一点，就是箫弦和唱声的开始。
点 撻	士ȯ	$\mathring{5}$ 50	先由食指一点，再急撻，箫弦和唱随着奏（唱）。
抢 撻	士ơ	0($\mathring{5}$)	即快撻半拍。
貫 撻	士8	5555	食指和母指在一拍时间内，一点一挑再一点一挑共四音。
点 指	士丶	5或5	食指点一下，时间为半拍，如碰到分指记号时，时间慢一倍，成为一拍。
挑 指	士/	5或5	母指挑起，时间半拍，如碰到分指记号时，时间缓一倍，成为一拍。
去 倒	士L和士ゝ或士l	55	食指点下，母指挑起，时间为一拍。
半 跳	士巳和士ゝ或士厶	555	食指先点一下，时间是半拍，再连续一点一挑也半拍，合为一拍。
全 跳	士巨或士ゝ	555 5	食指先点一下，时间为半拍，再以食指和母指急点，挑二音为半拍，最后食指再点一下，时间半拍。
分 指	士丶工/分	5 2	食指点后，母指慢挑，比"去倒"法的拍子增加一倍。
战 指	士ゝ	55 50	食指和母指慢点挑各一下，时间为一拍，最后点一下，时间半拍。

弹法名称	工×谱记法	简谱记法	弹法说明
紧去倒	[illegible]	5 5	和"去倒"法同，但点挑要快，时间是半拍。
颤 指	[illegible]	5 5 5	弹法和"战指"略同，但要加快一倍。
采 指	[illegible]	5555	这记号即双"紧去倒"的弹法，时间为一拍。
甲 线	[illegible]	$\overset{+}{5}$	这记号除子线乙音（6音）的甲线是用食指甲二线下音（6音），其他音位是用母指甲三线或四线的低八度音，如逢第二线的"下"音，则弹第四线的同度音。
紧甲线	[illegible]	$5\ \overset{+}{5}$	甲法与上同，只是速度快一倍。
接 声	[illegible]	$5\ 0\ 5\ \overset{+}{5}$	接声法，是用于箫、弦和唱工，第一音发出后休止半拍，第二三音相连，合为三拍。
直 贯	[illegible]	$5\ 5\ \overset{+}{5}$	此法弹奏和"接声法"同，但箫弦和唱工应把三个音连贯下去。
单打×	[illegible]	#17#77	用左手食指先按定贝×，无名指按全×，俟右手食指点过一下，左手用无名指紧抓三下，时间为一拍。
双打×	[illegible]	#7 #7 #7 7	用左手食指先按定贝×，无名指按全×的位置，俟右手食指点过一下，无名指先抓一下，食指再点一下，无名指连抓三下，合为二拍。

弹法名称	工×谱记法	简谱记法	弹 法 说 明
抹 六	六抹	♯43	左手食指按"六"(3音)，无名指按"贝士"，候右手食指点过，左手无名指抓音，时间半拍。
快落指	士)工、	53～或 5333 33	由右手的尾指轮落四音，至食指后急用母指挑起，共五个音，时间半拍。
慢落指	士)六	55或 55553	弹法与快落指同，只是一点一点轮落，每点明显分开。
剪 指	士×	5 5	食指急点，母指急挑，时间为半拍。
半 凡	士九	3 5	食指点下，母指挑起，两音相连，时间半拍，但第一音必须比原音低一级（五声音阶的）。
全 凡	士九	5 53 5	右手食指向下弹一下半拍，再母指向上，食指向下各急弹一下共为半拍，最后母指上挑一下一拍，共弹四下，时间二拍。但第三音必须比原音低一级（五声音阶的）。
休 止	口	0 或 0	琵琶，箫，弦，唱工一齐停止。但要看拍子快慢来决定四分休止或八分休止。
钩 甲	士寸	5 5 / 5	用食指钩起，母指甲下，是大谱中常用的弹法。
减 半	廿	0 5 (+)	谱中无论那一种弹法，如有减半记号时，均加速一倍。

谱例20A　福建南曲【中滚·十三腔】原谱

中滚　十三腔　紧三寮

山（於）险峻路（於）斜欹為着紅

（於）顏阮那為着紅（於）顏即

會来到此爹嫣爹嫣

恁底去繪得相見

阮繪得見嫣恁一面巨耐延

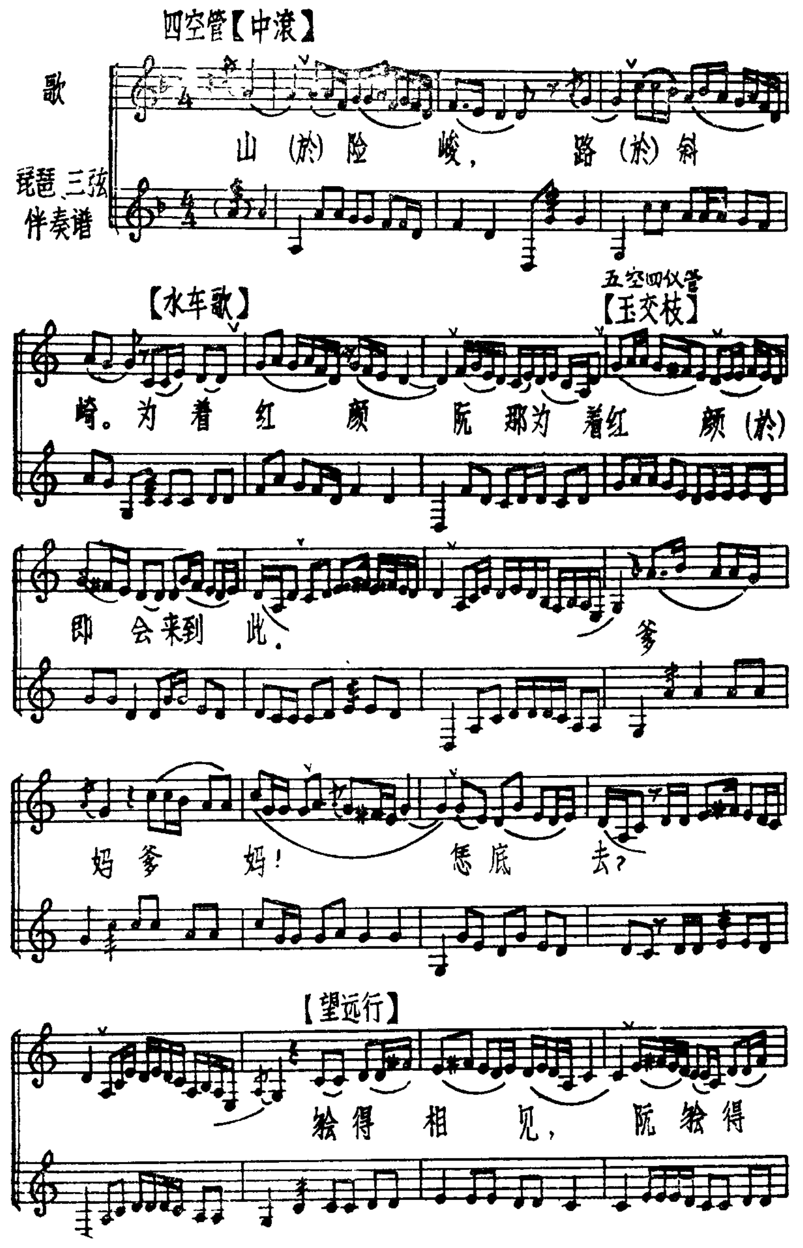
壽（於）做事太不是騙金不（於）

就（不）（女）騙金不（於）就起有虎狼

心意虧阮一身（於）那虧阮一

一身到令旦阮繪得（於）相見

谱例20B福建南曲【中滚·十三腔】三弦、琵琶、唱腔谱




见 妈 您一 面。 叵 耐
延寿 (於)做 事太不 是， 骗 金
【福马郎】
不(於) 就， 不(汝)骗金 那不(於) 就 起有虎 狼心
贝士管
【潮阳春】
意。 亏阮 一身， (於)那亏阮 一
身到 今旦阮 袂 得(於)相 见。

中，三撩拍的记号为○・・・。译为简谱或五线谱时，作$\frac{4}{4}$或$\frac{4}{2}$拍子。

一二拍，相当于昆曲或其他戏曲中的一板一眼。一二拍的记号为○ 。译为简谱或五线谱时，作$\frac{2}{4}$或$\frac{2}{2}$拍子。

叠拍，犹如普通之流水板，记号为○，相当于简谱、五线谱的$\frac{1}{4}$或$\frac{1}{2}$拍子。

现以【山险峻】为例，列出福建南曲原谱及其译谱、唱腔谱，请对照原谱中音高、手法、节奏等记号与译谱之间的关系。

（谱例20见本书第134、135、136页。）

二、潮州音乐二四谱

在潮州音乐中，三弦使用该乐种所特有的二四谱记谱。

二四谱，以“二三四五六七八”为谱字。由于这些谱字最早运用于筝，所以，某些谱字常随按弦用力的轻重而有高低差别。其中，较为常用而成为规律的有“三、六、五”。因此，有所谓轻三六、重三六、活五等变化，这些谱字的音高亦随之变化。现将各谱字及其音高列表如下。

音名：	c^1	d^1	$^be^1$	f^1	g^1	g^1	a^1	$^bb^1$	c^2	d^2
二四谱：	二	三		四	五		六		七	八
工尺谱：	合	四	乙	上	尺		工	凡	六	五
唱名：轻三六	Sol	la		do	re		mi		Sol	la
重三六	Sol		^{b}si	do	re			fa	Sol	la
活三五	Sol	la	^{b}si	do	re	re		fa	Sol	la

二四谱的节奏记号，以‘○”为板，“L”为腰板。

现以【泣荆花】为例，对照二四谱及其轻三六、重三六的五线谱。

谱例21



第四章　中国三弦的定弦法

第一节　中国三弦定弦法综述

一、中国三弦定弦法名称

中国三弦定弦的名称，从目前所见，较为普遍的大致有两类，即：

（一）民间乐种所流行的正调、软中弦、硬中弦定弦法。

正调定弦法：sol、la、mi（假设音高cda）。

软中弦定弦法：sol、do、sol（假设音高cfc1），或re、sol、re，mi、la、mi，la、re、la，do、fa、do。

硬中弦定弦法：sol、re、sol（假设音高cgc1），或do、sol、do，re、la、re，mi、si、mi，la、mi、la。

在郿鄠音乐中，正调定弦法又叫做正宫调。另有“尺六仩”（re、sol、do）、“三不齐”（定“上六伬”——do、sol、re）

定弦法。

（二）《弦索十三套》中的定弦法名称：正调、越调、平调。

正调定弦法与上述正调定弦法相同，定AB $^{\#}$f（sol、la、mi）。

平调定弦法：定EAe（mi、la、mi）。

越调定弦法：定Gdg（do、sol、do）。

另有【清音串】定A$^{\#}$C$^{\#}$f（sol、si、mi）。

以上两种之外，尚有：

（三）明末清初沈远《北西厢弦索谱》（公元1657年刊），有四种定弦法：根据不同宫调，以箫音为标准而定弦。现转引杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》● 第801页的列表如下。

不同宫调	仙吕宫 双调 正宫	正宫 南吕宫 般涉调 中吕宫	中吕宫 黄钟宫	越调 商调
依箫音定弦	箫正调的 工 四 工	箫一字调的 尺 四 尺	箫梅花调的 上 合 上	箫凄凉调的 四 工 四
合现代音高	e a e^{1}	e b e^{1}	^{b}e^{b}b^{b}e^{1}	G d g
合现代阶名	C 调 的 mi、la、mi	D 调 的 re、la、re	^{b}E 调 的 do、sol、do	^{b}B 调 的 la、mi、la

（四）中国音乐研究所藏《郭仲文手抄乐谱》中有"弦子式"，其中"弦子八大调"的名称与定弦的工尺谱字如下。

西调式：合四工；

平调式：尺合尺；

●人民音乐出版社，1981年2月。

月调式：上合上；

伤悲调式：工合尺；

洁志调式：上反（凡）乙；

背攻调式：上合尺；

（不知详，或即）琵琶调式：合尺工；

梅花调式：合乙工。

其中，西调式与前述正调定弦法相同，月调式与越调定弦法相同，洁志调式疑为“歇指调”之误，背攻调式当为“背宫调”。

二、文献和各地的定弦法

（一）文献中的定弦法

其一、明代徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》中的〔三弦谱式〕未记定弦法，然而，根据第三章该谱解译中的分析，属平调、软中弦定弦法的有【鹅浪儿】、【锁南枝】、【得胜令】【对玉环】、【群对迎仙客】、【清江引】，属正调定弦法的有【群对沽美酒】。

其二、清代张溥重辑《新□万宝全书》（公元1808年刻本）中的三弦定弦法，除天干谱与《文林聚宝万卷星罗》中的同名曲相同外，工尺谱中较为特殊的是：【崖儿落】虽然可用正调定弦法解译，但是假定的cda不作sol、la、mi，而作 ♭si、do、sol。无名曲（实为【八板】）则以合四工作sol、la、mi定弦。

其三、清代荣斋编《弦索备考》中的《弦索十三套》（成书于公元1814年）的定弦法已如前所述，用正调定弦法的有【十六板】、【琴音扳】，平调定弦法的有【平韵串】、【月儿高】、【琴音月儿高】、【海青】、【阳关三叠】、【松青夜游】、

【舞名马】，越调定弦法的有【普庵咒】、【合欢令】、【将军令】，另一sol、si、mi定弦法的仅【清音串】一曲。

其四、《清故恭王府音乐》❶中，用平调定弦法的有【海青】、【平韵串】，正调定弦法的有【合欢令】、【变音板】，越调定弦法的有【普庵咒】。另有DAe定弦的【将军令】。

其五、中央音乐学院、中国音乐学院《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》❷中，用正调定弦法的有【六板】、【开手板】、【风雨铁马】、【合欢令】，用平调定弦法的有【高山流水】、【梅花调】、【万年欢】、【柳青娘】、【八音合】、【哭周瑜】、【泣颜回】、【打雁】、【闺中怨】、【和番】、【浔阳夜月】、【反万年欢】、【寒鸦戏水】，用EB#f定弦法的有【将军令】。

其六、中国音乐研究所藏《弦子全本谱》全部五曲，全用“合四工”定弦法。

其七、中国音乐研究所藏《郭仲文手抄乐谱》，除前曾述及的“弦子八大调”之外，还有“弦子杂调式”，书中说：“前八调外，各调都能变六调，共成五十六调。再者八调升降，互相生调，生生不穷，不计百余调矣。”亦即：以“弦子八大调”为基础，还可以有四十八种以至于百余种变体。该书还例举了12种变体。

三不应调式：即西四字调，定“尺工乙”。

靠山调式：即平乙字调，定“合上六”。

月调式：即月四字调，定“合尺六”。

洁字（志）调式：即洁志尺字调，定“尺合上”。

梅花调式：即梅花乙字调、小工调，定“上工五”。

商宫调式：即月六字调，定“四工五”。

---

❶人民音乐出版社，1988年8月。

❷五线谱版，人民出版社1986年12月第1版。

梅花调式：即梅花四字调，定“尺反乙”。

洁字调式：即洁志上字调，定“工四尺”。

西调式：即西乙字调、小宫调，定“上尺五”。

洁志调式：即洁志六字调，定“四尺六”。

平调式：即平六字调，定“乙工亿”。

洁字调式：即洁志四字调，定“合上反（凡）”。

（二）各地三弦定弦法

其一、郿鄠音乐中的三弦定弦法有：

上六仕：俗称背宫调。

六五仁：俗称正宫调。

尺六仕。

上六伬：俗称三不齐，亦称小工调。

六尺伏，凡上伬等❶。

其二、秦腔，用越调，硬中弦定弦法。同州梆子按正调定弦法❷。

其三、河南大调曲子用中鼓三弦按越调、硬中弦定弦法：上合仕❸。

河南三弦书用中三弦定上合仕、合上六❹。

其四、河南梆子用中鼓三弦按“尺六仕”（re、sol、do）定弦❺。

---

❶西北戏曲研究院研究室音乐组编，姚伶、米晞、任应凯搜集整理《郿鄠音乐》第18、19页，陕西人民出版社1981年7月第1版。

❷陕西省剧种介绍编委会《秦腔流派初览》（见陕西人民出版社1983年4月第1版《秦腔研究论著选》第122、123、137页）。

❸《河南民间音乐与舞蹈》第55页，河南人民出版社，1954年5月，开封。

❹《说唱音乐曲种介绍》第245页，中央音乐学院中国音乐研究所，1961年5月。

❺路继贤、王守鑫编著《河南梆子音乐》第3页，湖北人民出版社，1954年10月。

其五、弦板腔用正调定弦法。定“合四工”[1]。

其六、陕北说书用中三弦定“上六 六”（do、sol、sol）、“上六仩（do、sol、do）[2]。

其七、北方说唱音乐（京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、单弦等）用大三弦按越调、硬中弦定弦法：上六仩。

其八、弹词用小三弦定平调、软中弦“合上六”[3]

其九、福建南曲用小三弦定“下工一”（a、d1、a1）[4]。

其十、潮州音乐用小三弦定“上合上”（f、c1、f1），广东汉乐小三弦定“上合上”（f、c1、f1），广东音乐小三弦定“上合上”（c、g、c1）[5]。

其十一、佤族三弦定la、re、la，la、la、mi，sol、do、sol[6]。

其十二、白族龙头三弦定dad1。

其十三、彝族大三弦定cgc1，dgd1。

其十四、垤施三弦定^{b}bf1^{b}b1。

其十五、迪塔（基诺三弦）定cgc1。

其十六、穆玎（傣族三弦）定ebe1。

其十七、纠鲁布（哈尼三弦）定 e a e1，e b e1，g a e^{1}，f^{b} b f^{1}。

---

[1]刘均平、何钧记录整理《弦板腔音乐》第7页，陕西人民出版社，1981年7月。

[2]李凤山、张棣华编著《三弦演奏法》第3页，陕西人民出版社，1983年8月。

[3]连波编著《弹词音乐初探》第149、150页，上海文艺出版社，1979年9月。

[4]《南曲选集》，福建人民出版社，1962年4月。

[5]据陈天国氏有关文章。

[6]李式啸《佤族三弦及其曲调》，云南民族艺术研究所《民族音乐》第5期。

其十八、傣族玎罕定$c^1d^1g^1$。

其十九、《张老五小三弦曲集》中所用的定弦法共11式22种。（以下用中国数字表示定弦音程度数，第一个数字表示老弦与中弦之间的度数，第二个数字表示中弦与子弦之间的度数。唱名中，按老、中、子弦顺序，并且一般为由低渐高，子弦若与老弦同唱名，则为高八度音）。

五五式：sol、re、la，do、sol、re，la、mi、si，re、la、mi。

四五式：sol、do、sol，re、sol、re，la、re、la。

三五式：la、do、sol。

二五式：do、re、la，sol、la、mi，la、sol、re。

五四式：sol、re、sol，re、la、re，do、sol、do。

四四式：la、re、sol，re、sol、do。

二四式：la、sol、do。

一四式：sol、sol、do。

四三式：sol、do、mi。

三二式：la、↓do、re。

五八式：do、中sol/低sol，re 中la/低la。

第二节　中国三弦定弦法变化阶段的假设

由前所述可知，中国三弦定弦法尽管多种多样，但是，其中起主导作用的是三种：正调定弦法（合四工），平调、软中弦定弦法（合上六），越调、硬中弦定弦法（上六仩，或合尺六）。

对以上定弦法孰先孰后的问题，袁静芳氏在《清故恭王府音乐·序》中，提出了"三段说"，即：第一阶段，正调定弦法为本

调的时期；第二阶段，平调定弦法为本调的时期；第三阶段，越调定弦法为本调的时期[1]。笔者基本同意袁氏此说，并略有补充。

一、关于中国三弦定弦法变化阶段的假说

笔者在赞同袁氏“三段说”的同时，认为应在此之前加上“多种三弦定弦法的摸索阶段”，以及五十年代以来的“固定音名定弦法阶段”，于是成为“五段说”。

（一）多种三弦定弦法的摸索阶段。

（二）以正调定弦法为基本调的阶段。

（三）以平调定弦法为基本调的阶段。

（四）以越调定弦法为基本调的阶段。

（五）固定音名定弦法阶段。

二、中国三弦定弦法变化的各阶段述略

（一）多种三弦定弦法的摸索阶段

此为根据乐器发展一般规律的假说，因资料所限，无法作进一步阐述。其历史时期当在南宋淳熙年间至元代。伴随着三弦乐器的形成，而在中国西南部、南部的某些地区的某些乐种中运用三弦，同时寻找较为适合于该乐种音乐风格、符合当地人民群众音乐审美观的三弦定弦法。

（二）以正调定弦法为基本调的阶段

袁静芳氏在《清故恭王府音乐·序》中指出：

一般地讲，所谓正调定弦法意味着是该乐种大量曲目中

[1]《清故恭王府音乐》第6页，人民音乐出版社，1988年8月。

应用得最多的主调。但《弦索十三套》中三弦正调定弦法乐曲只占四首，这就不能不使我们考虑到，《弦索十三套》并不是三弦正调定弦法的典型的代表乐种。那么三弦正调定弦法的代表性乐种是什么？在什么地域流传？是什么历史时期？这就是一个很值得探索的问题，特别对于研究三弦表演艺术的发展及传播源流关系具有重要意义。目前这一现象至少可以说明，三弦艺术的发展，它使用正调定弦法为主调的历史时期，当在《弦索备考》乐谱出版以前。

在这里，袁氏提出的关于定弦法的代表性乐种、流传地域、历史时期等问题，确是卓见。然而，由于资料的限制，笔者目前只能对其中的部分问题略作阐析。

笔者认为，三弦以正调定弦法为基本调的时期，当在明代初期的洪武年间（公元1368——1398年）到《文林聚宝万卷星罗》刊行的明代万历庚子（公元1600年）之前。其根据有二：一是《文林聚宝万卷星罗》的七首天干谱解译过程中，对其定弦法进行考察后，有六首为平调、软中弦定弦法，一首为正调定弦法，由此可见，当时（公元1600年）作为基本调的应该是平调、软中弦定弦法，因此，所谓的“正调定弦法”在此时已成为过去，以正调定弦法为基本调的时期应该是在公元1600年之前。二是从日本琉球三弦的情况看，按一般的说法，琉球三线是明代初期伴随着闽人三十六姓而由福建传入，与此同时，亦将三弦音乐和定弦法带到了琉球。其中，值得注意的是与定弦法有关的两首乐曲——【老八板】和【打花鼓之歌】。【老八板】曲谱作为“唐的工六四”，被列在目前存见的最早的琉球乐谱《屋嘉比朝寄工工四》（屋嘉比朝寄生活于公元1716——1775年）的第一页，可见当时琉球乐人对该曲的重视。还引人注目的，一是琉球工工四

乐谱的命名，正与【老八板】开头的三个谱字相吻合；二是琉球工工四的空弦谱字，正与中国【老八板】所用的正调定弦法的空弦谱字相合，为“合四工”。如果【老八板】是在明初随闽人三十六姓而传播琉球的话，那么，该定弦法亦似应是作为当时的基本定弦法而被带入琉球，因此，留下如此深刻的影响。另一【打花鼓之歌】根据笔者的考证，应是中国【茉莉花】、【鲜花调】传入琉球以后琉球化的产物，其定弦法经历了由中国的正调定弦法（sol、la、mi）到琉球“一扬调子”（si、do、sol）的变化，（具体论述请参见《琉球三线一扬调子考》）由此亦可看出中国三弦正调定弦法对琉球三线定弦法的影响。在以上两首乐曲中，尤其【老八板】在琉球的流传及其对琉球三线工工四、定弦法等方面的深刻影响，亦可作为【老八板】所用的正调定弦法的古老历史的佐证之一。

从琉球资料的引证中，似亦可推断，福建应该是当时正调定弦法的传播地域之一，因为明代洪武年间迁入琉球的闽人三十六姓是以福建人为主，他们带到琉球的三弦及其乐曲、定弦法，亦应是福建小三弦、福建乐曲和在福建所广泛应用的定弦法——正调定弦法。

（三）以平调、软中弦为基本调的阶段

此时期大约从《文林聚宝万卷星罗》成书的公元1600年之前到清中叶。其根据有三：一是前曾述及的《文林聚宝万卷星罗》的七首乐曲中有六首是用平调、软中弦定弦法，亦即该定弦法在当时应用得最多、最顺手，是最为流行的定弦法。二是据袁静芳氏的研究，成书于公元1814年的《弦索备考》中所载的当时的古曲（“今之古曲”）《弦索十三套》的三弦定弦法是以平调定弦法为主（为十三分之七），平调定弦法实际上已成为该乐种的基本调。《弦索十三套》中“与同时期的琵琶定弦法相比较，琵琶

定弦法均已将其标记为正调，这一点亦可作为佐证。”❶三是从发展盛行于该时期的昆曲、福建南曲看，所用定弦法分别为“合上六”、“下工一”（均为ad^1a^1），亦属平调、软中弦类的定弦法。

（四）以越调、硬中弦为基本调的阶段

此时期大约在清中叶以后。伴随着戏曲、曲艺音乐的发展，三弦被广泛运用于戏曲、曲艺音乐伴奏之中，尤其在北方的戏曲、曲艺音乐中，三弦定弦法以越调、硬中弦为基本调，如：秦腔、郿鄠音乐、河南梆子、京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、单弦牌子曲、河南大调曲子、河南三弦书等。

（五）固定音高定弦法阶段

自本世纪五十年代以来，随着大量新音乐工作者加入三弦演奏队伍，以及三弦演奏技法的成熟与发展，在音乐院校的三弦教学和专业音乐团体的三弦演奏中，逐渐地在三弦定弦法中采用固定音高定弦，以便于转调。如：王振先先生在《三弦练习曲选》中采用的是大三弦定Gdg，分别为C调的sol、re、sol，D调的fa、do、fa，E调的♭mi、♭si、♭mi，F调的re、la、re，G调的do、sol、do，A调的♭si、fa、♭si，B调的♭la、♭mi、♭la，♯C调的♭sol、♭re、♭sol，♯F调的♭re、♭la、♭re，♭B调的la、mi、la，♭E调的mi、si、mi，♭A调的si、♯fa、si。周润明、王志伟编著《三弦基础知识》❷中亦以Gdg定弦，并指出，这种音高的定弦法有以下优点：三根弦的张力适当，琴弦振动与弦鼓共鸣较好，充分保持三弦的基本音色；左手按弦时手感好，也便于右手技巧的发挥；便于弹奏民族乐队中常用的几个调子。如：G、D、F、C、A、♭B等调；在独奏曲中也能更好地发挥演奏技巧，尤其在演奏双音及三音和弦时更有其便利的一面。

---

❶《清故恭王府音乐·序》，人民音乐出版社，1988年8月。

❷中国广播电视出版社，1984年11月。

第三节 影响三弦定弦法的诸因素

一、音 域

在戏曲、曲艺音乐中，伴奏乐器必须与唱腔相适应。在器乐演奏中，为了适应乐曲表现的需要，乐器必须寻找最恰当的音区、把位。因此，作为演奏音区、把位基础的定弦法，必然应当按乐曲音域来决定。例如，在郿鄠戏音乐中，由于它的大部份曲牌的音域均在低音re到高音do之间，所以，作为该剧种主要伴奏乐器的三弦，以“上六仕”（do、sol、do）的定弦法为基本定弦法，运用在大部份曲牌的伴奏之中。但是，在【老五更】等曲牌中，却由于唱腔音域的变化，音域活动于低音sol到高音sol之间，因此，其三弦定弦法亦作了变化：由“上六仕”（低音do、低音sol、中音do）变为“凡仕伬”（低音fa、中音do、中音fa），再为了适应于唱腔中最低骨干音的低音sol的演奏，又将低音fa升高一个全音，于是其三弦定弦法变为“合上凡”（低音sol、中音do、中音fa）。同剧种的【满江红】曲牌，是在一曲内变换定弦法的例子，前半部分音域活动在低音do到高音do之间，用“上六仕”（低音do、低音sol、中音do）定弦法；后半段音域在低音sol到高音do之间，为适应唱腔旋律的转调，三弦定弦法变为“凡仕伬”（低音fa、中音do、中音fa）。

二、调 式

即：根据乐种主要曲牌的调式特点，决定主奏乐器三弦的定

弦法，以空弦音来强调调式中的骨干音，而起明确调式、突出乐种风格的作用。如：单弦牌子曲，其【曲头】、【曲尾】及主要曲牌均为宫调式色彩，为强调宫调式的骨干音宫、徵两音，主要伴奏乐器三弦以“上合上”(低音do。低音sol、中音do)定弦，而便于在伴奏、前奏、间奏中突出其骨干音，使调式色彩更为鲜明。下面是单弦牌子曲的一段前奏，其中，宫徵两音的直接交替进行和空弦音扫弦的运用，对调式色彩的明朗和确立，都起了重要的作用。

谱例22





拉祜族三弦演奏家张老五演奏的【边界调】，全曲是宫调式，定低音sol、中音do、中音mi弦，乐曲常在sol，mi两音上用扫弦奏法，产生明亮的大三和弦效果，具有肯定调式、有助于表现热烈欢快情绪的作用。【倒板腔】亦是宫调式的乐曲，定弦法用中音do、低音sol、中音sol，音色浑厚粗犷，与全曲调式色彩相吻合，乐曲具有古朴苍劲的风格。

三、旋　法

亦即：根据乐种旋律进行的特点来决定使用什么样的定弦

法，反之，又可用强调空弦音的办法来进一步突出某些旋法特点，使乐种、乐曲的特色更加鲜明。正如周润明、王志伟俩氏在对乐曲【柳摇金】的说明中所指出的：

> 该曲是一首流传较广的民间乐曲。三条弦之间的定弦关系均为纯五度，即低音re、低音la、中音mi弦。这种定弦特点是为了便于发挥里空弦低音re的作用，不仅演奏起来顺手，同时还有益于烘托旋律的风格❶。

从【柳摇金】曲谱中，我们可以看出空弦运用所带来的旋法的两个特点：一是低音 re 的大量运用，或作分指，或作应弦，或作旋律音，共出现26次；一是中音mi与低音la之间的直接连接所形成的进行，亦成为一个贯穿全曲的特性音型，其中仅在第14小节到18小节的 5 小节之中就出现了15次，使原来较为平稳的旋律线条，变得活泼跳跃，而丰富了艺术表现力，改变了旋律的性格。下面是【柳摇金】第14小节到18小节的骨干音谱与演奏谱的对照，其中可见mi、la空弦音突出运用所带来的旋律性格的变化。

谱例23



❶周润明、王志伟《三弦基础知识》第99页，中国广播电视出版社，1984年11月。



四、音乐风格

对于音乐风格的理解及其构成虽有多种多样，但从某一方面来看，所谓的简朴与典雅亦应是两种相对而言的风格特点。在三弦音乐中，与定弦法相关联的，有些乐种、乐曲，以空弦音的较为频繁的出现来强调音乐的简单朴素的风格特点；有些则以避免出现空弦音的方式而便于吟、揉、绰、注技巧的运用，来达到幽雅、典致的效果。前者如王振先氏《三弦练习曲选》第78页的【越调练习】，用正调定弦法（sol、la、mi），以大量空弦音的运用，构成音乐的简约、明朗的风格。

谱例24



这种以空弦音来强调其简朴风格的正调定弦法，目前仍然存在于青海平弦、天津时调和一些【八板】、【十六板】、【六板】等

民间曲牌的演奏中。

后者多用于文人演奏和宫廷音乐中。如：《清故恭王府音乐》中的【变音板】，用AB#f定弦，可是在这首乐曲中，空弦音出现不多，其中尤其是#f音在全曲中只出现二次，究其原因，是有意避免空弦音，而多用按弦音，便于左手吟揉进退手法的运用，使其具有典雅别致的韵味。正如谈龙建氏指出的：

> 《变音板》的定弦为AB#f，在这首C调的乐曲中，#f的音只出现了两次，可为什么偏要采取这种定弦法呢？我一直感到疑惑。在经过一段时间的揣摸后，我略略领悟了其中的奥妙之处主要在于它迫使演奏者无法使用第一弦的散音，而是依靠左手的绰注进退来模拟古琴的韵味，实在是新奇别致❶。

五、特殊效果

即：以三弦的空弦音和其他演奏技巧来描写某种特殊效果，以丰富内容、情绪的表现。如：拉祜族小三弦演奏家张老五，在他所演奏的小三弦曲中，经常用小三弦的空弦音来模拟某些少数民族特殊乐器的音响，以增加乐曲的民族特色，烘托气氛。在拉祜族乐曲【芦笙调】中，定弦为e^1、e^1、a^1（sol、sol、do），用两条同音高的空弦音e^1，自始至终伴随曲调，仿佛是芦笙吹奏出来的和音。在小拉祜乐曲【关龙调】中，用b#f^1#c^2(do、sol、re）定弦，以b#f1两条空弦伴衬，而烘托乐曲所描写的跳歌气氛；【谷杆调】定弦为c^1、f^1、c^2（sol、do、sol），用空弦c^1(sol）模拟谷杆吹奏的音响作伴衬。傈僳族人民在年节吉庆

❶《清故恭王府音乐》第12、13页，人民音乐出版社，1988年8月。

之时，经常用牛腿弦伴奏歌舞，并以大鼓、芒锣伴衬，因此，张老五在弹奏【傈傈调】时，小三弦定弦作$eb{}^{\#}f^{1}$(低音sol，中音re、la)，曲中经常出现e音，以此音象征击拍之声，故力度弹得尤重。拉祜族乐曲【隔娘调】、【小过山】、【踩茶点】，定弦作$c1^{b}bf^{1}$（la、sol、re），用$c^{1b}b$两条空弦奏出一个大二度音程，模仿铓锣敲击的声音，以增添吉庆日子的隆重气氛。傈伲族乐曲【夺竹筒】，小三弦定$a^{1}g^{1}d^{2}$（la、sol、高音re），乐曲的开头奏出a^{1}双音，模仿竹筒音响。在拉祜族乐曲【一片响篾调】中，小三弦定${}^{\#}c^{1}$、${}^{\#}f^{1}$、${}^{\#}c^{2}$（re、sol、高音re）弦，常以空弦作口弦（响篾）的吹奏音响。

张老五是十分理解和重视定弦法在小三弦演奏艺术中的作用的演奏家，他说："从一个人的定弦法就可以看出他会不会弹三弦，并且只要听到定弦就能知道他要弹的是哪个民族的曲子。""每个曲子的定弦都代表着各种民族的风格，不能把这种定弦用在那个民族的曲子里，否则弹出来就没有民族风格，人家就会说你弹得不象。"● 正因为如此，所以，在他的小三弦演奏中，用了11式22种定弦法。

●杨放、周震松、夏鼎、夏思聪《张老五小三弦曲集》第4页，云南艺术学院音乐系、云南音乐舞蹈家协会印，1962年8月。

第五章　中国传统三弦音乐的系谱

第一节　中国传统三弦音乐系谱概况

中国传统三弦音乐的系谱可从多种视角着眼，有多种分类方法。其中，较为主要的有两种。

一、以参与艺术活动者身在其中的社会结构情况及其活动方式的社会影响情况为原则，可分为三种类型：民俗型、乐种——雅集型、说唱戏曲剧场型。

这是参照黄翔鹏先生《论中国传统音乐的保存和发展》中，对中国传统音乐的分类法而作的分类。❶

（一）民俗型三弦音乐

指的是现存的在一定民间生活风俗习惯中保存着的三弦音

---

❶黄翔鹏先生《论中国传统音乐的保存与发展》载《中国音乐学》1987年第4期。

乐。如：佤族"串姑娘"时的三弦弹奏、景颇族青年日常生活中的"孛戈"（小三弦舞）、彝族撒尼支"大三弦舞"、阿细人的"跳乐"、傈僳族在传统节日和婚嫁喜庆中的"三弦歌舞"、白族在各种民俗活动中弹唱的"大本曲"等等，都是在各地民俗生活中世代相传、至今不绝的三弦音乐。

民俗型三弦音乐，主要由各地区、各民族的人民群众以业余活动的方式而传承，其思想基础靠的是人民群众对文化传统的尊重和对本民族、本乡土的艺术的热爱。在这些民俗活动中，本民族、本乡土的每一个人都作为文化群体中的一员而参与其中，以三弦为主奏乐器，融三弦于歌、舞、乐三者合一的综合整体，尽抒胸臆，自娱娱人。三弦的演奏技巧、旋法、节奏均具较大的即兴性、个人创作的变易性和浓郁的生活气息，着重于个人情感的抒发和整体气氛的渲染。

（二）乐种——雅集型三弦音乐

指的是在传承相对稳定的非职业社团之中，技艺上存在严格的师承关系，演出方式和曲目、传谱自有深厚历史渊源的三弦音乐。例如：业余昆曲社所保存的昆曲音乐，依靠爱好者与半职业艺人传承着的福建南曲、丝竹乐、十番鼓、河南板头曲、北方弦索十三套、潮州音乐等。其传承主要依靠爱好者爱惜和保护传统音乐的热情，靠亲族和师友关系，靠共同的文化需要，有时也靠一定的业余收入。其演奏场合，多在良辰吉日、喜庆寿诞或茶余饭后，亲朋挚友聚首之时，自我陶醉、自得其乐。因此，演奏中，多用吟、猱、绰、注、进、退等左手技法，讲究多层次的音色变化和起伏跌宕的力度对比，以表达乐观、和谐的情趣。追求含蓄内在的韵味，具有端庄大方的气质和出神入化的意境。

（三）说唱戏曲的剧场型三弦音乐

指的是经历代发展变化而流传至今，运用于说唱曲种、戏曲

剧种音乐伴奏中的三弦音乐。如：京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓、单弦牌子曲、郿鄠戏、秦腔、弦板腔、河南梆子、弹词、长阳南曲等说唱、戏曲中的三弦音乐。它们的传承主要靠职业性的班社，按家族或师徒关系代代相传，靠固定票房收入的支持而维持班社成员的生活。其演奏以剧场为主要场所，以伴奏具有戏剧性情节性的说唱戏曲艺术为目的，因此，在这一类型的三弦演奏中，着重于右手弹、挑、滚、扣、扫、拂等技巧的运用，采用写实的手法来摸拟唱腔语言的声调，配合情节发展，渲染故事情节气氛。

二、以三弦形制特点和三弦音乐的地域性风格为原则，可分为：北方大三弦音乐，中原中三弦音乐，南方小三弦音乐，西南少数民族三弦音乐。

（一）北方大三弦音乐

是流行在中国北部地区用大三弦演奏的三弦音乐。主要有三：北方说唱曲种（如各种大鼓、单弦牌子曲、天津时调等）中的三弦音乐；蒙、满、汉等族文人的套曲（如弦索十三套等）中的三弦音乐；蒙古族的三弦音乐。

（二）中原中三弦音乐

是流行在中国中原地区用中三弦演奏的三弦音乐。主要有：陕西的郿鄠音乐、秦腔、弦板腔中的三弦音乐；河南大调曲子板头曲、三弦书中的三弦音乐。

（三）南方小三弦音乐

是流行在中国南部地区用小三弦演奏的三弦音乐。主要有：昆曲中的三弦音乐；弹词中的三弦音乐；福建南曲中的三弦音乐；潮州音乐、广东汉乐、广东音乐中的三弦音乐；湖南、浙江说唱戏曲中的三弦音乐。

（四）西南少数民族三弦音乐

在西南少数民族中，流行着用各种形制三弦演奏的伴随着各民族生活的各具特色的三弦音乐。其中主要的有：彝、白、拉祜、傈僳、景颇、基诺、哈尼、傣、苗等族的三弦音乐。

第二节　中国北方大三弦音乐

一、北方说唱音乐中的三弦

在中国北部地区，自宋代以来，流行着一种叫做“鼓词”的民间说唱形式，其特点是演员在演唱时自己击鼓，掌握节奏，并用三弦、琵琶、四胡等乐器伴奏，近现代称为“大鼓”，有《木板大鼓》、《西河大鼓》、《梨花大鼓》、《乐亭大鼓》、《唐山大鼓》、《梅花大鼓》、《京韵大鼓》等。另，自明清以来，又有利用民间小调联接成套曲以演唱故事的“牌子曲”，流行于北方的有《单弦牌子曲》、《聊城八角鼓》、《兰州鼓子》、《青海赋子》等。以上这些说唱音乐中所用的三弦，据杨荫浏先生的考证，在距今二百多年前，“大鼓”基本上用小三弦，到距今一百五十多年前由马三峰开始“把北方的小三弦改成了大三弦。”❶

北方说唱用的大三弦，具有琴鼓大、共鸣好、音量大、音色美、音域广的优点。其定弦多用越调、硬中弦定弦法，定上合上（低音do，低音sol，中音do）。传统用骨制的指甲绑在拇指与食指上来弹奏。主要技法有：左手（一般称上手）的沾、搬、揉、滑、捂；右手（一般称下手）的弹、挑、扫、扣、搓（正搓、反搓）等。

在说唱音乐中，三弦主要用于为唱作伴奏，因此，在长期的

❶杨荫浏《中国古代音乐史稿》第832页，人民音乐出版社，1981年2月。

艺术实践中形成了较为丰富的伴奏手法，总结了较为完整的艺术规律。刘书方氏曾将京韵大鼓的伴奏手法总结为“伴奏八法”❶，《曲艺音乐研究》中亦将曲艺伴奏归纳为：按基本点伴奏、按腔配点伴奏、模拟伴奏、强弱衬托伴奏、接尾伴奏等。现据刘书方氏的研究成果，略述北方曲艺伴奏手法如下。

（一）扶。即用音乐扶助演员表达感情，把高腔、警句和需要突出的重点字句唱好。如下例中，三弦在“难道说”三字上用“撮音”，每个单位拍奏六连音，比一个四分音符的单音演奏显得饱满，而使这三个字在伴奏上被加强了。“同”、“订”两字用“扫弦”，三根弦同时发响，音量的加强，音色的丰富，使“同订”二字得以突出。

谱例25



（二）衬。是用三弦演奏唱腔的加花装饰，以更圆滑流畅的旋律增加唱腔的跳跃性。如：

谱例26



❶《曲艺艺术论丛》第一辑，中国曲艺出版社，1981年。

敲 铃儿听不见 晃 锣儿听不见 筛 钟儿听不见撞。就自值更的

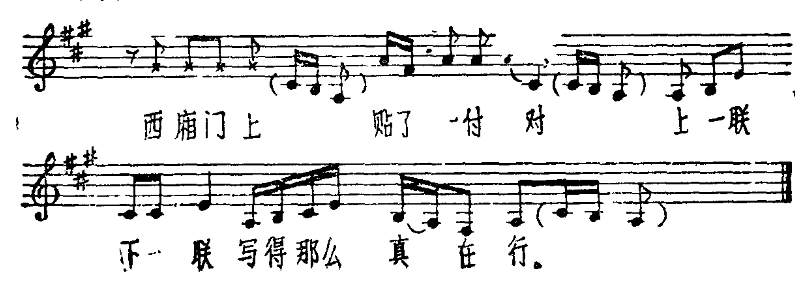
人儿他 沉睡如雷 梦入了

黄 梁。

（三）托。是用三弦来衬托唱腔。有腔简点繁、腔繁点简和随腔伴奏（托腔保调）等方式。

（四）簸。用于紧板伴奏，只在句尾弹奏一个“X X X”节奏型，依句尾落音而定，句尾落“do”，则为mi·re do；句尾落mi，则为mi re mi；句尾落la，则为la la la。如：

谱例27

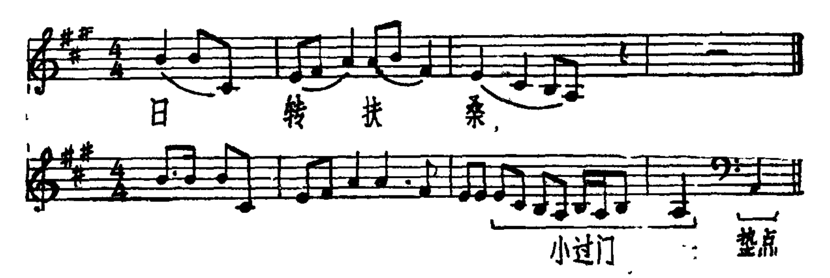


（五）八面封。是一种基本伴奏音型。按其运用形式，有两种，即：一半用基本伴奏音型一半随腔，以及全用基本音型伴奏。

（六）补。即小过门，它与唱腔紧相连接，实为唱腔的延续。

（七）垫。是垫点的意思，当“八面封”，“补”的手法都使用后，句子中间仍有空挡时，就得“垫点”。如：

谱例28



（八）简繁相称，出进分合。亦即在各伴奏乐器之间有简有繁，有进有出，以音量、音色的对比变化，形成相互补充、起伏跌宕的关系。

在说唱艺术的三弦音乐中，除为唱腔作伴奏之外，还有前奏、间奏的所谓“过板”。其中，前奏俗称大过板，常由唱腔的曲调变化引伸而来，起着展现曲种音乐的风格特色，启示唱段情绪的作用。间奏，在段落后的俗称中过板，在乐句后的俗称小过板，起着音乐的承前启后作用。另外，在一些曲种中，还采用一些器乐曲牌作为过板，如梅花大鼓的【上三翻】、【下三翻】。

近现代说唱音乐界的三弦大师白凤岩先生（1899～1975），不仅在本世纪二十年代就与白凤鸣先生共同创造了京韵大鼓“少白派”唱腔，五十年代创造“新梅花调”的唱腔与伴奏，而且在说唱音乐的基础上整理、创作了一批三弦独奏曲，培养造就了不少三弦演奏人才，对北方三弦演奏艺术的继承和发展作出了贡

献。由他加工、创作的三弦曲有【六板】、【开手板】、【万年欢】、【反万年欢】、【柳青娘】、【八音合】、【风雨铁马】等。其中，【六板】原为说唱音乐【码头调】的前奏，经白凤岩先生加工后，成为独立的三弦小曲。【开手板】乃由琵琶小曲移植加工而成。【万年欢】、【反万年欢】、【柳青娘】是京韵大鼓、梅花大鼓、单弦等伴奏者必须练习的三弦曲目，白凤岩先生在加工时，十分讲究左右手技法的运用，就中移调变奏手法的引入，更为乐曲带来别一番风趣。【八音合】是力图以乐曲表现各类乐器合奏时的丰满效果。【风雨铁马】是白凤岩先生创作于五十年代初期的作品。“铁马”是中国古建筑屋檐下所悬挂的小铃、小钟，曲中表现了风的呼啸声、铁马的叮咚声和庄严肃穆的古城富有生气的景象。三弦演奏在传统手法的基础上，借鉴了琵琶轮指、挑轮等手法，并模拟古琴的演奏风格，发展了三弦的演奏艺术。

谱例29《八音合》

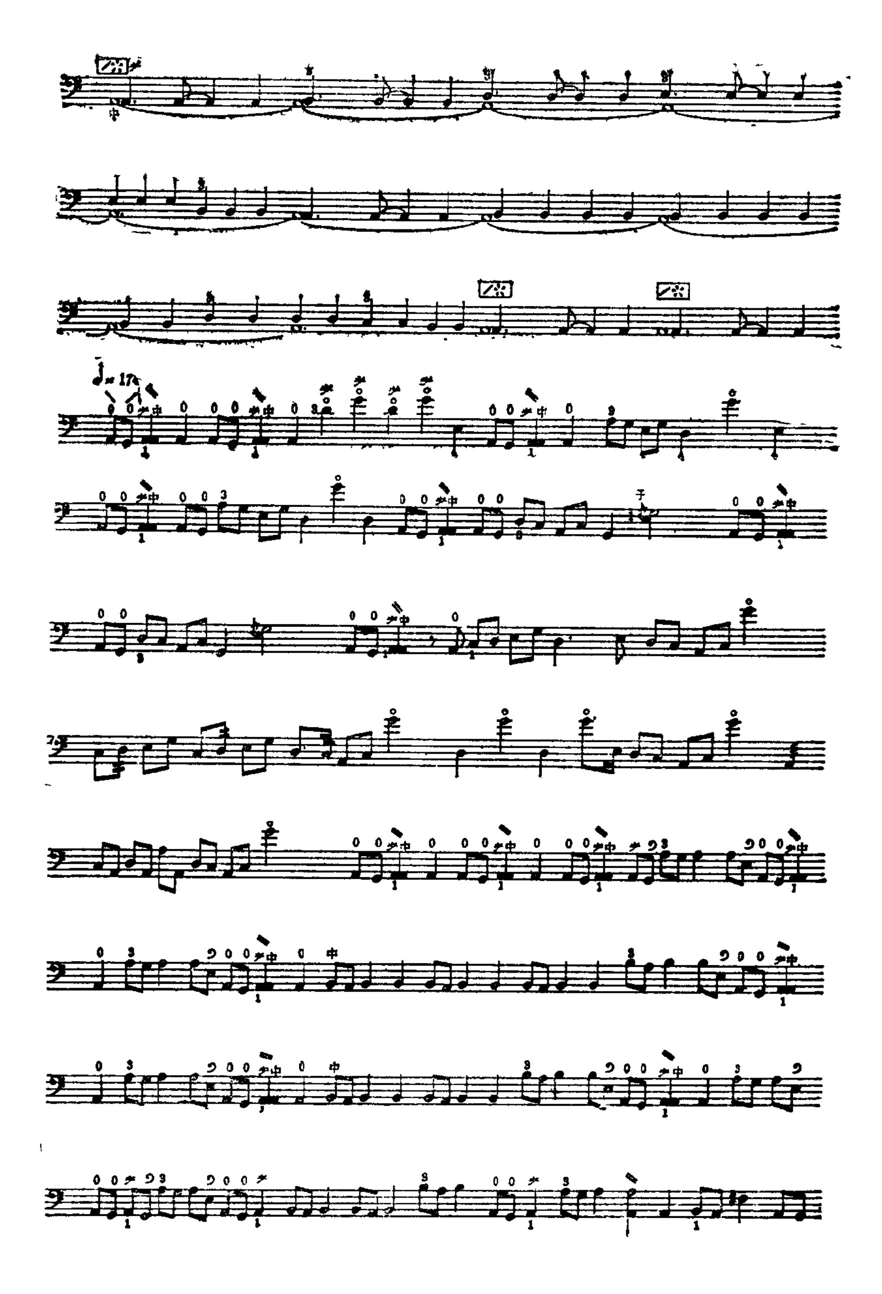


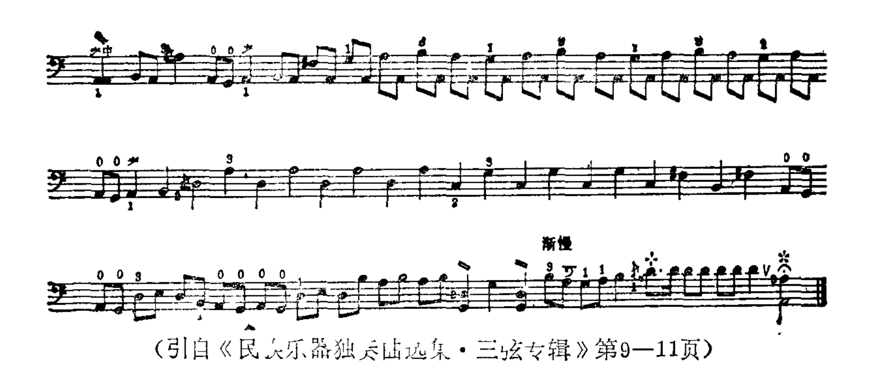


(引自《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》第8页

谱例30《风雨铁马》







（引自《民族乐器独奏曲选集·三弦专辑》第9—11页）

二、《弦索十三套》中的三弦音乐

《弦索十三套》是十九世纪初期清代蒙古族文人荣斋编的《弦索备考》（抄于1814年）中的十三首器乐合奏曲。编者序中称它们为“今之古曲”，可见在此之前久已流传。十三套合奏曲为【合欢令】、【将军令】、【十六板】【琴音板】、【清音串】、【平韵串】、【月儿高】、【琴音月儿高】、【普庵咒】、【海青】、【阳关三叠】、【松青夜游】、【舞名马】。所用乐器为琵琶、弦子（三弦）、筝、胡琴。各曲所用乐器均为分谱，计琵琶谱11曲，三弦谱11曲，胡琴谱13曲，筝谱13曲。其中，以三弦演奏十三套大曲者，相传在乾隆（公元1736—1795年）、嘉庆（公元1796—1820年）之后，以北京盲艺人赵德壁最为著名；本世纪五十年代初期，在北京尚有溥雪斋、王宪臣等能用三弦弹奏其中的【合欢令】、【琴音板】、【将军令】等。为继承这一宝贵艺术遗产，1986年1月，中央音乐学院部分青年教师经精心排练，以合奏形式演出了这十三套大曲。1988年7月在北京又举行了爱新觉罗·毓峘传谱、谈龙建主奏的清故恭王府三弦音乐演奏会，演出了【合欢令】、【变音板】、【平韵串】、【海青】、【普庵咒】、【将军令】等曲。

《弦索十三套》的乐谱出版和研究，开始于本世纪五十年代。1950年秋，当时的中央音乐学院中国音乐研究所从荣斋的曾孙陶君起先生处获得《弦索备考》的手抄本，由曹安和、简其华译成简谱、线谱出版，并由杨荫浏先生和译谱者作了研究。此后，在高厚永先生《民族器乐概论》[1]叶栋先生《民族器乐的体裁与形式》[2]等书中，均有专节对此进行论述。《中央音乐学院学报》1987年第3期发表了谈龙建氏《“弦索十三套”的三弦演奏艺术》，人民音乐出版社1988年8月出版的《清故恭王府音乐》中，袁静芳氏写的《序》、谈龙建氏的《感想与拙见》，均对该套曲有精到的见解。以上文献均为对《弦索十三套》进行深入研究提供了基础。本节阐述亦多得益于以上研究成果。

（一）《弦索十三套》三弦演奏的技法特点

据谈龙建氏的研究[3]，演奏技法是直接影响和准确表现音乐风格的重要手段。套曲音乐中较为典型和直接表现其风格特点的技法有：

粘音（记号，）　在套曲中，粘音的使用多是为了表现音乐在力度和音色上的层次变化。如下例中，速度缓慢，采用左手的“粘”音来构成声音虚实对比的层次。

谱例31



打音（记号T）　在套曲中，打音常与其他技法结合运用。如：第一种，先打后滑再吟弦，具有秀丽含蓄的特色。

谱例32

[1]江苏人民出版社，1981年6月。
[2]上海文艺出版社，1983年2月。
[3]参见《清故恭王府音乐》第13—17页。



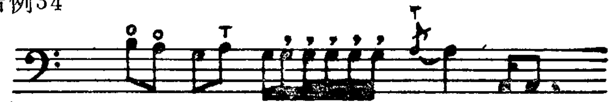
第二种，用打音来表现一种类似休止符的效果，但由于左右手的发音动作并未停顿，而显得连贯流畅。

谱例33



第三种，打音出现于实音之前。如下例中的第四个A音出现之前，先出现打音，使音乐显得委婉、细腻。

谱例34



进退绰注 右手弹弦之后，左手利用余音在指板上连续滑动来模拟古琴的韵味。

谱例35



同音异弦 同样的音高在不同弦上交替出现，造成音色的明暗对比。

谱例36



拨（C[1]） 右手大指向内勾三弦、食指向外弹一弦，同时动作，发出一和音。

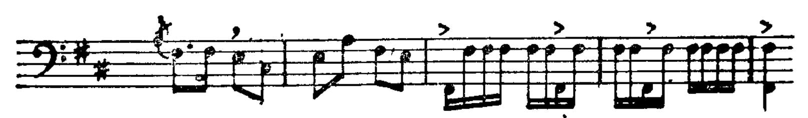
谱例37



采用弹挑布局以及重音布局的变化来表现某种特定的情绪。

下例是【海青】中以重音变化来造成连续切分的效果，而使音乐具有动力性和气势感。

谱例38



压码（巾）压码可使三弦发出细薄柔和的声音，【普庵咒】中，将右手的压码技法与左手的打音粘音相结合，使音色若明若暗，音量时起时落，别具一番奇妙的效果。

谱例39



（二）《弦索十三套》各曲的曲式结构与音乐特点

据叶栋先生《民族器乐的体裁与形式》和高厚永先生《民族器乐概论》的研究，《弦索十三套》的曲式结构大致可分三类：变奏体、循环体、以及复杂的多段体（往往兼具循环、变奏因素，或以多段体为主，其中先后结合变奏体或循环体的部分）。

其一、【十六板】

全曲由十六段组成，每段三十四小节，是主旋律【十六板】的十六次自由变奏。在各声部之间还有意运用了对位手法，编者在总谱标题下注："十三套内，此套最难；皆因字音交错强让之妙。……余将此套诸器字谱汇集一幅，著明缓急、起止、强让交错之处，以备同好者易得耳。"对这里的"强让交错"杨荫浏先生的解释是"有意避开旋律同声并行的进行，也有意使节奏参差变化，换言之，是有意运用对位，不是限于多器齐奏，以局部的加花为满足的。"❶各声部之间的音程关系，以同度及八度占绝

❶《弦索十三套》第8页，音乐出版社，1955年5月。

大多数，纯四度、纯五度次之，大、小三度及大六度又次之，大小二度及七度的出现虽有而不多。然而，声部之间的纵向关系，主要是由于各声部自身从原有主旋律基础和乐器性能出发，各自变奏、各自追求音乐曲线的横向的连贯通顺而形成的。由此亦可看出，其中的音乐思维基础更多的仍属横向方面的线性思维。

其二、【琴音板】

亦称【变音板】。是由同一主题作变化反复的十大段组成。其中，除第一大段多一起句的四小节外，各大段均为三十四小节，各段均由4+3+4+6+4+4+4+5的八句组成，各句分别落于商、羽、角、羽、商、商、羽、商音。据《弦索备考》注：此曲为“本朝（清朝）王隆彰变原曲，法琴音而作。”所谓“琴音”，即在曲中较多地运用了吟、猱、绰、注、泛音等手法，以模仿古琴之意趣。本曲中，三弦按AB#f定弦，可是空弦音#f只出现两次，与某些民间乐曲突出空弦音运用的情况相反，曲中似乎以避免空弦音为特点，以便于在三弦技法中引进古琴的进退绰注手法，而获得琴之韵味。

其三、【清音串】

全曲由四大段加一个尾声组成。其中，第一大段的后半为“岔串”，第三大段中间又三次出现“岔串”的部分乐句，以循环原则为主，属于循环体类型。据《弦索备考》注：“原有清（清音串）、平（平韵串）、软、硬”四曲，其中软、硬二曲“失传久矣”。由此可知，似乎原有四曲成组，相互之间有一定联系，又有一定变化。【清音串】的曲调较为清新、简朴，具有浓郁的民间特色。三弦演奏手法较为单纯。

其四、【平韵串】

全曲由三大段组成，每段末尾均有相同的或基本相同的部分，把各段串连起来，成为换头合尾的循环体结构。曲中有许多

与【清音串】相似之处，音乐情趣更为明朗。

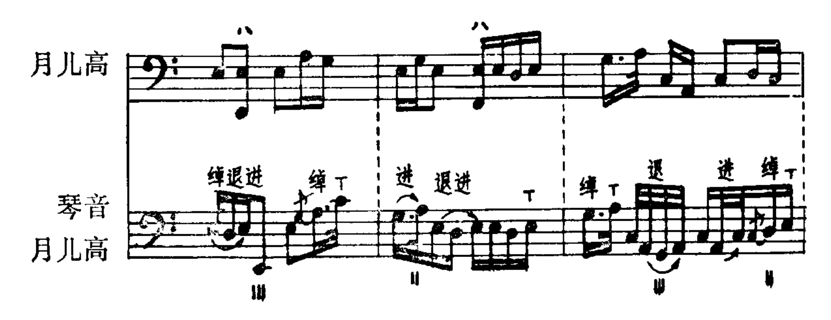
其五、【月儿高】

属多曲牌联缀结构。全曲由七段组成，各段均为一个曲牌，包括：引子、桂枝香、解三醒、玉胞肚、金络索、画眉序、红绣鞋。其主旋律与《华秋苹琵琶谱》（成书于公元1818年）所载和近人汪煜庭传谱的同名琵琶独奏曲基本相同。据彭修文改编的同名民族管弦乐曲的说明，对该曲的乐意可作如下理解：“【月儿高】是一首描绘月色的乐曲，它诗情画意般地描绘了月亮从海上升起直到西山沉没，在月光下的种种美丽景色。这里既有滔滔的大河，也有涓涓的细流；有幽静的庭院，也有广阔的原野；有荒寂的河岸，也有亭台重迭的城楼；碧空如洗，繁星点点，月儿正缓缓地渡过银河；使人们感到大自然的景色是多么优美，祖国的山川是多么壮丽！”

其六、【琴音月儿高】

此曲与【月儿高】为同一曲。“琴音”，即在该曲演奏中运用了许多古琴的绰注吟猱进退打泛等手法，以效仿古琴的意趣。所以，使音乐的意境发生了变化，更显柔和、典雅。下列是【月儿高】与【琴音月儿高】的三小节三弦谱的对照，在【琴音月儿高】的三弦演奏中加入了大量的古琴演奏手法，使其具有“琴韵”。

谱例40



其七、【普庵咒】

全曲由十八大段组成。其中，第一大段“垂丝调”（AB）、第十七大段“金字经”（F）、第十八大段“五声佛”（G）是不同的曲牌音乐；第二段“佛头”（C）与第三段“普庵咒起段”（C_1）是变化反复的关系；第四段“头回”（D）、第八段“二回”（D_1）、第十二段“三回”（D_2）、第十六段“结段”（D_3）均为同一主题的变化再现、循环反复；其间穿插以第五段“头回一转”（E）、第六段“头回二转”（E_1）、第七段“头回三转”（E_3）、第九段“二回一转”（E_3）、第十段“二回二转”（E_4）、第十一段“二回三转”（E_5）、第十三段“三回一转”（E_6）、第十四段“三回二转”（E_7）、第十五段“三回三转”（E_8）都是同一主题的不断变奏。全曲的结构图式为：$(AA_1BA_2A_3A_4B_1)+CC_1+D+EE_1E_2+D_1+E_3E_4E_5+D_2+E_6E_7E_8+D_3+F+G$。

在【普庵咒】的三弦演奏中，左手吸收了琴曲“走手”的神韵，运用泛音、擞、吟、四点慢（ ）等手法，配合打、掂、滑、滚等三弦传统技巧，具有意深情挚的特点。

其八、【海青】

弦索十三套中的【海青】与1819年版的《华秋萍琵琶谱》和1895年版的《南北派十三套大曲琵琶新谱》中的琵琶独奏曲《海青拿鹤》相比较，除第一大段比琵琶谱长，末尾多一“大煞尾”以及在段落划分上有某些差别外，其余主题旋律大致相同。

早在元代扬允孚（公元1268—1323年）作的《滦京杂咏》诗中就有对该曲的吟唱：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”诗后并注：“《海青拿天鹅》，新声也”，亦即该曲为当时的新创作。由此可证，此曲流传至今已有六、七百年的时间。

全曲由十九段组成，可分起承转合四大部分：第一段到第四段为起部，第五段到第十一段为承部，第十二至十四段为转部，第十五至十九段为合部。乐曲描绘了英武的蒙古族猎民奔驰在草原上的劳动形象和矫健的海东青飞翔在空中捕捉天鹅的激烈的战斗场面。毓峘传授的三弦独弹【海青】运用了丰富的指法技巧，如“先打后滑”的装饰音，应用虚的打音与实音弹奏交替出现以造成音色的虚实、强弱、明暗对比，以滚奏加强旋律进行的律动感，独特的“回滑音”的运用等，不仅增添了音乐的宏阔的气势，而且使其意境更显古朴清新。

其九、【阳关三叠】

《弦索备考》原注：“又名【春江送别】。”此曲与琴曲同名曲完全不同，曲中表达了送别友人时的离情别恨。全曲由七个段落组成。可分两大部分。前半部分是同一主题旋律变化反复的“三叠”关系（~~~~AA_1A_2），速度缓慢，旋律中多见变音和加花；后半部分是不同主题的旋律段落的组合（B、C、D、E）。在该曲的三弦演奏中，谈龙建氏运用了音色的变化来表现音乐的层次。“前三段采用含蓄、委婉、深沉的音色，以右手小心翼翼、柔缓地触弦，配合左手适度、均匀的吟弦来延长余音，减少音与音之间连接时的痕迹，使曲调流畅、舒展。……当乐曲进入第四段热情、激昂的旋律时，右手果断敏捷的触弦，使音色变得坚实、明亮，充满了活力。❶”

其十、【松青夜游】

是属于具有一定循环性的多段体。全曲由七大段组成。第一、二、三段是换头重尾和重尾变化反复的关系（$AB:CB_1:B_2$），第四、五、六、七段是与前不同主题的换头重尾和重尾变化反复

❶《中央音乐学报》1987年第3期第47页。

($DE:FE_1:F_1E_2:E_3$)。曲中描写了人们在林荫之下，尽兴赏夜的诗情画意。三弦演奏中，大量运用了拈、滚手法，虚实结合，对乐曲意境的表现起了很好的衬托。

其十一、【舞名马】

《弦索备考》原注："明皇时，上皇每酺宴，教舞马百区衔杯上寿，此曲盖彼时之乐章也。"这说明该书编者相信此曲即是唐代的【倾杯乐】曲。

全曲由五大段组成，前半部的第一、二、三段是同主题音调的变化重复(A、A_1、A_2)，音乐富有气势；第四段引进新的连续十六分音符的旋律(B)，音乐具有跃动感和动力性；第五段是曲牌"走鼎儿"(C)，音调新颖，旋律具有律动感，全曲结束于紧张饱满的情绪之中。

该曲的三弦演奏多在中低音区，发挥了大三弦特有的浑厚刚健的音色。演奏中注意声音的力度与厚度，运用爆发式的弹弦，音头突出，楞角分明，使旋律具有一定的紧张度，而有利于威武雄壮、豪迈乐观的精神气质的表现。

其十二、【合欢令】

在《弦索备考》中，该曲仅有原始谱与筝谱，但曲目标题注"诸器皆可用"。五十年代初期，中国音乐研究所曾为王宪臣、溥雪斋的该曲演奏作过录音，并由肖剑声先生记谱❶。毓峘先生传谱的《清故恭王府音乐》中亦有该曲。

【合欢令】的音调明朗活泼，其中有一主要段落（A）几次反复出现，加强了欢快的气氛；其间以不同的段落（C、D、C_1）作穿插出现，这些段落又与开始的段落（B）较为接近。其结构

❶见《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》，人民音乐出版社1986年12月北京第一版。

图式为：B‖：AC：‖ADAC₁。

其十三、【将军令】

与前曲相同，在《弦索备考》中亦仅有旋律谱与筝谱，并注“诸器皆可用”的字样。五十年代初期，中国音乐研究所曾对王宪臣演奏的该曲进行了录音，并由肖剑声先生作过记谱❶。在毓峘先生传谱的《清故恭王府音乐》中亦有该曲。三谱略有出入。其中毓峘谱多几次反复。但是，从主要音乐主题及其展开方式看，基本相同，均为以变奏和循环原则相结合的多段体。结构图式为：A‖：B：‖：CB：‖。音乐既具有浓郁的民间色彩，又具有较为壮阔的气势。在毓峘传谱的三弦独弹【将军令】后半部的第七段“出鼓”之后接以连续八分音符的“翻天鹞”、“金蝉傍”，更把乐曲的气氛推向高潮。

谱例41【十六板】



❶见《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》，人民音乐出版社1986年12月北京第一版。


（正曲起）


10
15


20
25


30
34
十六板原谱
八板
琴
琵琶
三弦
筝


5
10


15
20



(引自曾安和、简其华《弦索十三套》)

三、蒙古族的三弦音乐

三弦是蒙古族人民音乐生活的重要乐器之一，它与笛子、四胡、马头琴合称为蒙古族民间乐器的“四大件”。

蒙古族三弦的构造、形制与汉族三弦相同，也有大、中、小三弦之分，但以大三弦的使用为普遍。三弦的鼓面有羊皮、牛皮、蟒皮，现在大多用蟒皮。

蒙古族人民除称之为三弦、弦子之外，还有叫：少德日布、陶布少勒、敦不勒等。

传统定弦法有：①两个四度的连续：低音la、中音re、中音sol，低音re、低音sol、中音do；②五度四度：低音do、低音sol、中音do；③四度五度：低音re、低音sol、中音re；④二度五度：低音sol、低音la、中音mi。现在一般都用五度四度定弦：Gdg。

蒙古族三弦，传统用圆柱形拨子弹奏。拨子的材料是细竹子或较粗的毛笔杆，长度为5公分左右，直径为0.8公分左右，拨子中间的孔不宜太大，擦弦的一面要圆，要光滑。弹奏时，拨子夹在食指与中指的第一、二关节间靠近第二关节的地方，中指间的侧面（指甲边缘）压住拨子擦弦的那一端，拇指指甲根的横线与拨子呈平行关系，关节不要凸起，从拇指至拨子的尖端约半公分左右，其余无名指、小指紧贴中指，起辅助作用。拇指与食指呈U形，手指自然弯曲，手背呈弧形，手指切忌僵硬紧张。擦弦点在琴鼓中心、离琴码约四公分处。拨子的往返运动要走直线，与琴弦成90度。三根弦的擦弦点有个倾斜度，子弦稍上，中弦次之，老弦最下。拨子与琴鼓面大约形成35度的角。

此外，在内蒙古部分地区也有使用别的工具来弹奏的，如：用顶针似的骨圈套在手指上弹，用化学片弹，用硬纸片叠成三角

片弹，或用骨制的指甲捆在食指拇指上弹等。但是，普遍使用的还是上述拨子弹奏。

蒙古族三弦除参加器乐合奏外，大多数的情况下是为民歌演唱作伴奏，因此，其演奏特点的形成亦与此相关。蒙古族三弦音乐大致有如下几个方面的特点：

（一） 在蒙古族乐曲中，♫节奏特别常见，用以表现骏马奔驰的形象。这种节奏亦成为蒙古族三弦音乐中经常出现的节奏型，并且往往用它来改造某些乐曲。如：

谱例42



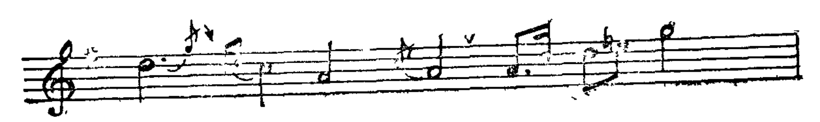
蒙古族民间传统器乐曲“阿斯尔”亦常常使用这种节奏。如：【阿都沁阿斯尔】、【镶白阿斯尔】等。

（二） 长滚，在蒙古族三弦演奏中也是常见的技巧之一。可分实滚、虚滚。实滚的声音清脆明亮，适于表现情绪热烈的乐曲，使人感到奔放热情，气势磅礴。虚滚则声音秀丽精巧，使人感到优美如歌，弹奏时要具似有似无、似断似续的飘逸感。实滚与虚滚常交替使用。在乐曲中，往往用长滚来模仿长调民歌的人声演唱，或以之增添马头琴泛音演奏的艺术效果。较低的乐音多

用实滚，较高的乐音多用虚滚。实滚与虚滚亦极类似歌唱中的真声与假声。

（三） 颤指。在蒙古族三弦的演奏中，常用颤指来模仿长调民歌的歌唱法和马头琴的演奏方法。例如：原谱

谱例43



演奏谱：

谱例44



颤指一般是上方大二度或小三度关系。演奏时，开始慢，中间快，最后又慢下来，并在本音上稍作延长。

（四） 与蒙古族民歌相适应，在蒙古族三弦的演奏中，经常使用装饰音（波音等），使乐曲更显委婉、细致、含蓄。如：

谱例45



演奏时为：

谱例46

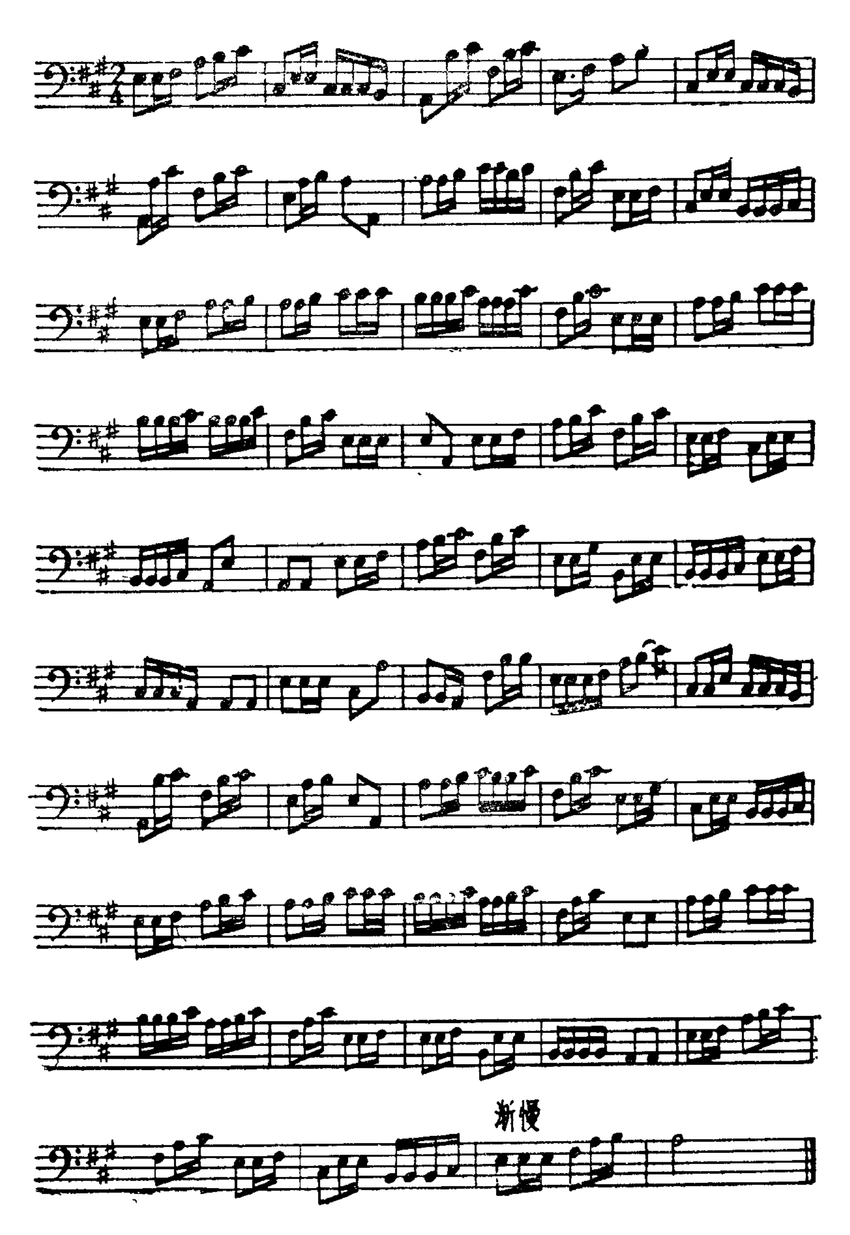


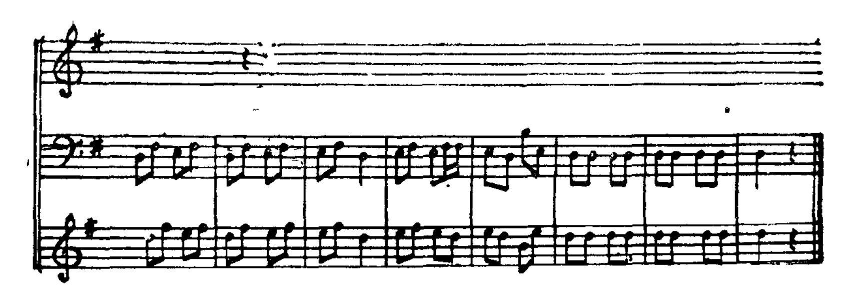
（五） 滑音。在用三弦演奏自由节拍的长调民歌时，多为滚滑，即：在滚奏的同时，左手出滑音。❶

---

❶《蒙古族的三弦音乐》系根据胡力亚其先生的文章《蒙古族三弦演奏特点》改写而成。

谱例47　蒙古族三弦独奏为《阿都沁阿斯尔》





（引自《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》第21、22页）

附：晋剧三弦

在中国北方，至今亦还有使用小三弦的乐种。晋剧即为其中之一。

晋剧，即山西梆子、山西中路梆子，是山西省四大梆子之一。清代中叶由蒲州梆子和同州梆子流入晋中吸取当地的秧歌等民间音乐衍变而成。它的流行区域较广，除山西大部分外，尚有河北省的张家口、井陉地区、天津、北京、内蒙及陕北等地。唱腔以梆子腔为主，其板式有：四股眼（慢板）、夹板、二性、流水、介板、滚白、倒板等七种。它地方色彩很浓，既有梆子腔激越粗犷、繁音促节的特点；又有圆润细腻、中正和平之声韵，深受广大群众的欢迎。

晋剧的弦乐伴奏乐器主要有胡呼、二弦、三弦、四弦，称为四大件。这四件乐器通过定弦、音区、演奏手法的不同及即兴配器等形成别有风格的音乐特点。这四件乐器中，胡呼为中音乐器，定弦为“四工”（G调的la、mi）是担任主要伴奏任务的、奏主旋律。二弦也叫二股弦，是高音乐器，比胡呼高八度，定弦为“伍仩”，其任务是即兴加花，以繁腔为主，用滑音较多。三弦是晋剧不可缺少的拨弹乐器，属中音乐器，它主要掌握着唱腔的节奏，和胡呼的旋律走向相似，奏主旋律。四弦也叫四股弦或

八楞月琴，是高音拨弹乐器，定弦为“尺 六”（即 G 调的 re、sol）。其任务以加花繁腔为主。这四件乐器的有机组合是很有特色的配器手法，用艺人的话来说：“胡呼、三弦是肌肉，二弦是骨头，四弦是筋。”又说：“胡呼立杆子，二弦加塞子，三弦补窟子，四弦掌尺子、定调子。”乐队与唱腔的关系为“满腔满跟”。

传统晋剧三弦用的是普通小三弦。在担子离鼓子的30—35厘米处绑一骨制或竹制的腰码，琴鼓面板用老桐木来做，约5—6毫米厚，背面也用桐木板做面，中间呈空心，这样便发出“当当”的清脆声音。专制的晋剧小三弦其担子要比传统小三弦短10—15厘米，琴鼓构造同上。近些年来随着乐器改革的进行，又有一种改革晋剧小三弦问世，其琴身长为70厘米，琴鼓上下直径为

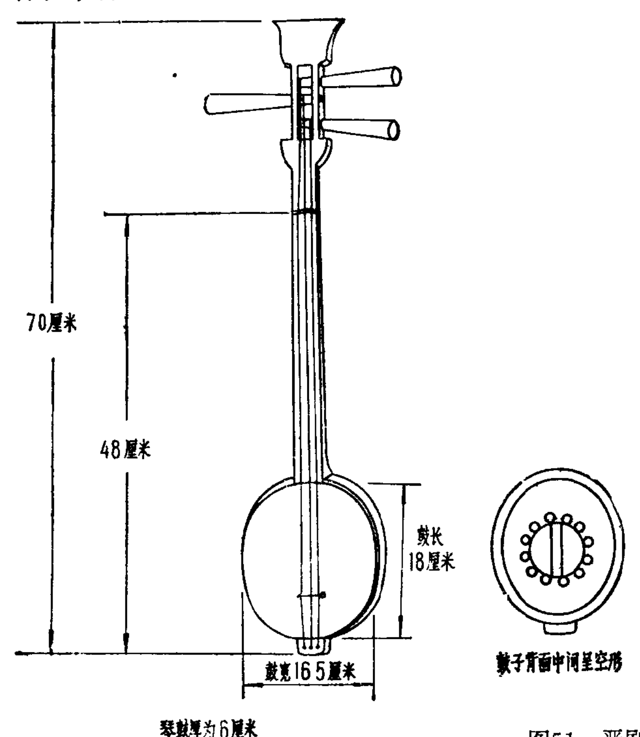


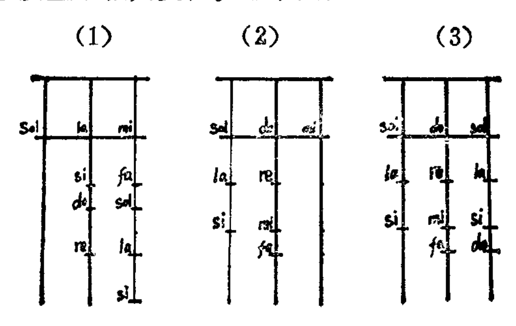
图51 晋剧改革三弦图

18厘米，左右直径为16.5厘米，鼓子厚度为6厘米，鼓子的前后面板用桐木制成，在鼓子下方约$\frac{1}{3}$处有一竹制的码子。如下图：

传统的琴弦用丝弦，即里弦用老弦，中弦用二弦，外弦用子弦。近年来有改用塑料弦或钢丝弦的。

晋剧音乐传统用工尺谱记写，后改用简谱，两种谱的对应关系为：上（do）尺（re）工（mi）凡（fa）六（sol）五（la）乙（si）仩（do）伬（re）仜（mi）伌（fa）伬（sol）伍（la）……。其调高是这样的，主音“sol”为小工调笛的第三孔音（即D音），艺人叫“三眼调”。节奏格式按板眼系统记写。如：三眼板为：板　头眼　中眼　末眼；一眼板为：板　眼，余类推。艺人把“板”也叫“红板”，把“眼”也叫“黑眼”。其强弱规律有自己的特点。如：夹板唱腔，是眼起板落；曲牌〔急毛猴〕是中眼起板上落。并形成其节奏特点：其一，增强了动力感，造成“强音不强”、“弱音不弱”的艺术效果；其二，打破方整性结构，便于主题的展开，使之妙趣横生。

三弦定弦法原来是“sol、la、mi”，即老弦为“sol”、中弦为“la”、子弦为“mi”。四十年代初，七月剧社时改为“sol、do、mi”，艺人主要用老弦、中弦来演奏，而子弦却很少用。后来又有定“sol、do、sol”的。随着定弦法的改变，其左手指法也发生了很大变化。如下图：



从上图可以看出早期的“sol、la、mi”定弦法，左手主要在中弦与子弦上按弦，和胡呼的指法相类似，老弦用空弦音多，常用八度应弦手法。第二种定弦则主要在老弦与中弦上弹奏，子弦“mi”多用于“亮调”。因为高音区已有四弦，三弦在四大件配器中主要突出它的中音音区，以保证整体效果的丰满。第三种定弦法是近代随着乐器改革而变化的，它综合了前两种定弦法的优点，既保持了第二种定弦突出中音区的特点，又使音区做了扩充，大大丰富了演奏技法。它可高可低，便于随着旋律的起伏而自由处理，克服了高低音频繁转位的特点。

三弦的演奏技巧比较简单，右手用食指套一骨质拨子，大指和中指紧贴拨子，手腕弯曲，以手腕的上下摆动击动琴弦。拨子用狗或猪的腿骨制作，呈圆形，一面是斜面，称马蹄形拨子。弹奏时拨子的击弦点要靠近琴码，用斜面中峰拨弦，这样声音清脆，穿透力强，远处听来特别清晰。右手指法很简单，艺人把向下弹叫“登”，把向上拨叫“崩”，拨子下上来回拨弦，发出了“登崩登崩”的声音。“登”用“、”、“崩”用“/”记写。如果“登崩”加倍，艺人叫“双拨子”。连续快速拨出的“嘟噜”，艺人叫“花拨子”，这样的指法可长可短，有多种奏法。演奏时，经常用八分音符或十六分音符，给演员以强有力的节奏。因为晋剧唱腔随着情绪的变化，速度变化很大：它时而大撤，时而又回原速，时而转慢，时而加快。在跌宕起伏的变化中，三弦以强有力的节奏使唱腔活而不乱。

左手按位随着不同的演奏者和不同的定弦法而不尽相同。有的主要用食指和无名指按弦，而不用中指，民间有“三弦不受中指气”之说；有的则用中指按弦。按弦时因弦的张力很紧，必须用指甲紧贴指板方可奏出美妙声音，这样手指必须弯曲，指尖要立起来。传统三弦不倒把只在原把演奏，且经常用高低音互相转

位的手法。❶

谱例52　晋剧《教子》曲谱（唱腔、三弦谱）



❶《晋剧三弦》为阎定文先生撰稿。



小孤儿 起早睡
晚
勤纺织
苦节俭 安渡艰难 送我儿


到南学去把书
啥但愿他
勤发奋
莫可


贪
玩。
哎

第三节　西北、中原地区的中三弦音乐

一、郿鄠音乐中的三弦

中三弦是陕西郿鄠戏、秦腔、弦板腔、道情，陕北说书的主要伴奏乐器之一。本节着重介绍郿鄠戏中的三弦音乐。

郿鄠戏，又叫迷胡、曲子戏。是流传于陕西、甘肃、宁夏、山西（南部）、河南（西部）等广大地区，而以陕西关中最为普遍的一种地方戏曲剧种。音乐结构为曲牌体，现有曲牌200多个，运用时有一定的联缀规律。多数曲牌有欢音、苦音之分、主要伴奏乐器为三弦、板胡。

郿鄠戏中的三弦为中鼓三弦。如第四章所述，郿鄠三弦的定弦以“背宫调”为主，定“上六仩”(f c^1f^1)；余有正宫调（定“合四工”）、三不齐（定“上六伬”）、“尺六仩”、“六尺伔”、“凡上伵”等。

郿鄠三弦的演奏技巧，右手有弹、挑、滚、分、双、扫等；左手有拈、搬（扳）、揉、滑、撮等。

三弦在郿鄠戏中作为唱腔的伴奏，并不完全按照唱腔旋律演奏，而是采用音型式伴衬的手法，充分发挥乐器音域宽广、音区转换自由的特点，以多种音型对唱腔进行烘托。下例是陕西省戏曲艺术剧院崔春华演唱、曾刚记谱的【西京】唱腔和三弦伴奏谱❶，唱腔与三弦伴奏之间有如下几种对比关系：音域、音区对比。唱腔音域自低音sol至高音sol；三弦音域在低音do至高音do之间，以五度之差的音区相互对比、衬托、和应。节奏、音型对比。

❶转引自《迷胡牌子音乐》第83页。音乐出版社，1962年3月北京第11版。

唱腔多一个字配以八分音符、四分音符的节奏，唱腔旋律与唱词字调紧相吻合；三弦演奏则采用贯穿性节奏音型，大致有：♬♫，♬♫，♬♫三种贯穿节奏型，与唱腔的较为单纯的节奏相呼应、配合。音程对比。在唱腔与三弦伴奏之间常形成四度（如第3、8小节的第一拍）、五度（如第5小节第一拍）、小七度（如第9、10小节第一拍、第4小节第三拍）、大七度（如第4小节第一拍），大三度（如第8、9小节第三拍）等关系，使其音响更为丰富。然而，在乐句的结束处（第6、11小节）唱腔与三弦伴奏是统一的。



下例是曲牌【长城】的唱腔和三弦伴奏谱❶．为表现剧中人的内心的激愤情绪，三弦贯穿着一个固定节奏音型♬♫（有时变为♪♫），其旋律活动幅度以三度四度为主，间插以八度应弦，具有“紧弹慢唱”的效果。三弦与唱腔之间的纵向的音程关系更为多样，从曲谱第五小节开始至第二十四小节，各小节第一拍的音程关系分别为小七度、大三度、小七度、小七度、纯五度、纯四度、纯四度、小三度、大三度、大二度、纯五度、纯四度、纯四度、小三度、大二度、同度、同度、同度、同度。亦即：在音乐发展过程中，强调各声部的独立性和对比度，在乐段、乐句的结尾处又讲求音乐的和谐统一。

谱例49



---

❶崔春华唱，曾刚记，转引自《述胡牌子音乐》第87、88页。音乐出版社，1962年3月。



由于【长城】三弦演奏的相对独立性和音乐形象的完整性，所以，民间艺人把它作为三弦学习的曲目之一，并且经常在演唱间隙用三弦演奏，发展成为比较完整的三弦独奏曲。在《中国民族民间器乐曲集成（陕西卷）》中收有张冬演奏、王家虎记谱的该曲和【粉蝶儿】的三弦演奏曲谱。

在郿鄠戏中，三弦与另一伴奏乐器板胡，由于各自发挥乐器性能特点作即兴演奏，所以，相互之间亦往往在音区、节奏、旋律音程等方面形成对比。在音区、音色方面，三弦作为中低音乐器，多活动于中低音区，其音色浑厚坚实，具有一定的厚度；板胡是高音乐器，活动于中高音区，音色明朗、清逸，具有一定的亮度。在节奏方面，三弦与板胡之间常形成你繁我简，你简我繁的相互穿插、补衬的关系。在纵向旋律音程关系方面，三弦与板胡之间亦有五度、四度、三度、二度、七度等多种结合，但以五度、四度、三度等协和音程为主。下例【越调（硬）】曲牌中，三弦活动于

a-d[1]音区，板胡活动于c[1]-f[2]音区；三弦以 为其穿性节奏，板胡以十六分音符为主导音型；三弦与板胡之间以三度、八度、四度音程为主，偶而出现二度音程。它们与唱腔之间又形成一定的对比关系。因此，三者互相映衬，音响颇为丰富和谐。下面是崔春华唱、曾刚记谱的【越调（硬）】的唱腔、板胡、三弦谱❶。

谱例30



❶转引自《迷胡牌子音乐》第85页。音乐出版社，1962年3月北京第一版。



二、河南大调曲子中的三弦

中三弦在河南省被运用于河南梆子、河南大调曲子、三弦书等戏曲、说唱的伴奏。其中，尤以河南大调曲子中的三弦音乐最具代表性。

河南大调曲子原称“鼓子曲”，是在明中叶以后至清乾隆年间（公元1736—1795年），以流行于中原汴梁（今开封市）的小曲为基础，吸收了雍正、乾隆间在北方盛行的岔曲，而形成的一种以曲牌联缀为其演唱特点的说唱音乐。盛行于南阳、泌县、邓县、许昌、开封等地。

大调曲子的伴奏乐器以三弦、琵琶、筝为主。其中，尤以三弦为主要。只有一把三弦，即使没有其它乐器伴奏亦可演唱。传统所用三弦多为中鼓三弦，定“上合上”（Fcf）弦。

三弦在大调曲子中用作唱腔伴奏和演奏板头曲。

关于大调曲子的伴奏方法，在河南省戏曲工作室编的《大调曲子初探》中曾归纳为：随腔弹奏、填空、加花等。

随腔弹奏：即伴奏跟唱腔演奏同一旋律。此为大调曲子中三弦的基本伴奏方式。唯歌唱中的某些装饰性花音在伴奏中可作省略。

填空：即在唱腔的延长音处，或长句的结尾，加进伴奏音型，以填补其间空隙，增添音乐的流动感。

加花：即在随腔伴奏的基础上，伴奏旋律加以变奏，一般是把四分音符、八分音符变奏为十六分音符，使之显得流畅华丽。

此外，尚有以应弦配八度低音、加伴奏音型成为“紧弹慢唱”等手法。

板头曲是在演唱大调曲子前演奏的器乐曲。以此活跃气氛，或在知音之间以曲会友。

板头曲的曲调多来源于器乐曲牌中〔八板〕的多种变体。此外尚有由河南曲子曲牌、唱腔音乐及民间小调变化而成。其曲目，据《大调曲子初探》统计有55首。其中慢板曲子33首，快板曲子22首。

慢板板头曲有：打雁、闺中怨、落院、思乡、思情、思春、高山流水（天下同）、争梅、慢咏、陈杏元和番、汉宫秋月、百鸟朝凤、大泉、上楼、下楼、开手板、闹台、叹颜回、小分、平沙落雁、莺啭桃李、女地狱、紧中慢、软孝顺、山坡羊（状元游街）、南板、昭君怨、双星会、丹西调、哭子路、小桃红、四季景、牛女会。

快板板头曲子有：唧唧咕、箫妃舞、大救驾、风摆翠竹、夺筝、八景、銮铃、征西（一）、征西（二）、紧开舟、慢开舟、开舟、哭周瑜、卸甲、风云会、书韵、唤红、凤凰三点头、赏秋、花八板、满架葡萄、小鹊。

板头曲均为68板，板式分慢、中、快三种。慢板类，一板一眼，曲调大部分哀怨低沉，如【思情】、【陈杏元和番】等。中板类，亦为一板一眼，但速度较慢板稍快，如〔风云会〕等。快板类，有板无眼，如【箫妃舞】、【大救驾】等，曲调欢快流畅。

演奏时，三弦、琵琶、筝各自发挥其特色：三弦多用低音区，音色结实饱满；琵琶多用高音区，音色轻盈柔和；筝则以其摇、揉、抹、挑等技巧奏出谐美的旋律，在三弦与琵琶之间起融合作用。三种乐器均在骨干音的基础上加花发展，但又在旋律、节奏方面相互呼应补充，使乐曲既有横的线条的流畅美，又有纵的层次感和立体感。

以上三种乐器亦可单独演奏，以充分发挥乐器的性能特点和个人的艺术创造，成为风格各异的独奏曲。

在中央音乐学院、中国音乐学院编的《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑（线谱版）》❶中，收有河南大调曲子板头曲的三弦曲七首。其中，除谢克宗先生演奏的【赏秋】和王省吾先生演奏的【和番】之外，其余五首均为曹东扶先生（1898—1970）的演奏谱。曹东扶先生是河南邓县人，以演唱河南大调曲子而著名，并擅长三弦、筝、琵琶等乐器的演奏。为收集整理板头曲贡献了毕生的精力。1953年，在中南六省二市群众音乐舞蹈会演大会上，他和几位同好演奏的板头曲受到了欢迎、重视后，即被调往开封艺术专科学校，此后又在郑州艺术学院、中央音乐学院、天津音乐学院、四川音乐学院任教。他演奏的三弦曲，色彩浓烈，风格淳厚。

现参考《三弦专辑》的文字，对七首中的各曲略析如下。

其一，〔高山流水〕 又名〔花流水〕、〔天下同〕，是民间器乐曲牌〔八板〕变体的典型代表曲目之一。据《大调曲子初探》第328页载，此曲原来多在演唱大牌时作为前奏，有时只有该曲的前十六板（即第一乐段作为前奏）。后在长期演奏中逐渐丰富，以至于在板数上突破了板头曲各曲68板的一般规律。乐曲寄情于山水，以抒发热爱祖国、热爱生活的乐观主义情怀。三弦

❶人民音乐出版社，1986年12月北京第一版。

的演奏，以同音异弦和一拍中第二个十六音符的三指轮（八）手法的运用为特色，颇增其中欢欣跳跃的意趣。

其二，〔哭周瑜〕、〔泣颜回〕 前者以《三国演义》唱腔为题，后者以《东周列国》唱段为题。二者均由大调曲子中的音乐素材发展而成，为板头曲中具有代表性的快板悲曲。二曲常联奏。在三弦演奏手法上，左手以有节奏的大滑音和大揉弦来表现哭腔。在哀怨悲痛之中，含蕴着泼辣深沉，具有独特的河南风格特点。

其三，〔赏秋〕 旋律流畅，节奏明快，三弦演奏常交替使用子弦与老弦，以造成音色的明亮与厚实的对比。乐曲借秋高气爽宜人景致的描绘，表达了欢畅爽朗的情绪。

其四，〔打雁〕 乐曲取材于汾河湾的故事，是"薛丁山打雁"的略称。乐曲描绘冬季猎人射雁时，被击中的大雁的哀鸣和群雁的高飞。三弦演奏中，在右手长滚的同时，配以左手的大滑音，鲜明的力度变化和对比，拈音的大量运用，均为本曲特点，对音乐形象的描绘和情绪的表达起了有力的烘托作用。

其五，〔闺中怨〕 乐曲抒情沉静，流露出在封建社会桎梏下被束缚的妇女的哀怨思绪。三弦在变宫（si）之前加以宫音的装饰音下滑，清角（fa）音上的吟指，商（re）、徵（sol）音的拈音等手法的运用，对哀怨情绪的表现都有直接的加深作用。

其六，〔和番〕 取材于小说《二度梅》中的故事情节，全称"陈杏元和番"。乐曲描写唐吏部尚书陈日升之爱女陈杏元被迫前去和番时的悲愤忧郁的心情。三弦吟指技巧的大量运用，尤其是由g1音往e1音和d1音往b音的半音连续下行中的吟指、中弦g音的吟指、子弦老弦"清角"（fa）音的吟指，更使忧怨情怀显现于指里音间。

谱例51〔打雁〕

打　雁

曹东扶演奏
肖剑声记谱





（吕正萍唱、刘海胡呼、王小平三弦、阎定文记谱）

第四节　中国南方的小三弦音乐

一、昆曲中的三弦

昆曲，原名昆山腔、昆腔，亦称昆剧。最初是昆山（今属江苏省）一带民间流行的南戏清唱腔调。元代至正（公元1341—1368年）间的顾坚，即以擅长此调得名。明初已有昆山腔之称。嘉靖隆庆（公元1522—1572年）间，流寓太仓的戏曲音乐家魏良辅，以昆山腔为基础，吸收弋阳、海盐诸腔的音乐和北曲唱法，与过云适、张梅谷、谢林泉、张野塘等人共同研究，改创了新的昆腔，成为集南北曲大成的“时曲”。万历（公元1573—1620年）以来，昆腔很快扩展到江苏、浙江各处，后由士大夫带入北京，成为玉熙宫大戏之一。在各地的昆腔，有的和当地语言、音乐相结合，成为地方化的昆腔，如北方的北昆、京昆，南方的苏昆、湖昆、川昆、永（嘉）昆、宁(波)昆等。形成昆山腔声腔系统。

昆曲中所用的三弦，自明代嘉靖、隆庆（公元1522—1572年）间经张野塘改制“身稍细而其鼓圆，以文木制之”，变为小

三弦以来，一直是昆曲的主要伴奏乐器之一。据清·李斗《杨州画舫录》中所载，昆曲伴奏乐器中，设有专门座位的有鼓板、弦子（即三弦）、笛和笙，其中，前三项最为重要，“笙为笛之辅”，比较次要。近代，昆曲的伴奏乐器，还流行着“弦、鼓、笛三件头”的行话。在清唱中，鼓板、三弦和笛一般说来是必不可少的，余如笙、箫、琵琶、月琴、胡琴等乐器则视情况而加减。

关于昆曲中的小三弦演奏特点，杨荫浏先生曾在《三弦谱》❶、《中国古代音乐史稿》❷中作了深入的分析，现据杨先生的以上研究成果略述如下。

杨荫浏先生认为，过去在昆曲的伴奏技术方面，要求最高的是鼓板、三弦和笛。三者之中，鼓板和三弦较难，笛较容易。其难处在于：一是在笛和三弦上必须能翻奏七调，较好的吹笛者，往往能在某些孔位上运用按平孔或“叉口”技术改变音高，使之接近准确。较好的三弦弹奏者，在按小工调的do、sol、do(d a d1)一次定准了三弦音高之后，能翻弹七调，不改定弦。二是伴奏要求能越过机械地依赖乐谱的初步阶段，而进入全神贯注表达歌曲神情的更高阶段。即要求伴奏者在伴奏时不再需要为乐谱上所记的旋律和乐器上的高低音位花费心思，而能全神贯注于曲情的表达，使歌唱与伴奏之间，丝丝入扣，不再流露出丝毫隔阂的痕迹。❸

杨荫浏先生还根据自己在无锡天钧社学习三弦弹奏法的实践，对昆曲南曲中鼓板、三弦伴奏的技法特点进行了论述❹。总

---

❶中国音乐研究所藏，油印本。

❷人民音乐出版社，1981年2月北京第1版。

❸《中国古代音乐史稿》（下册）第905页。

❹《中国古代音乐史稿》第906—921页。

结了鼓板、三弦演奏的十四种技法。

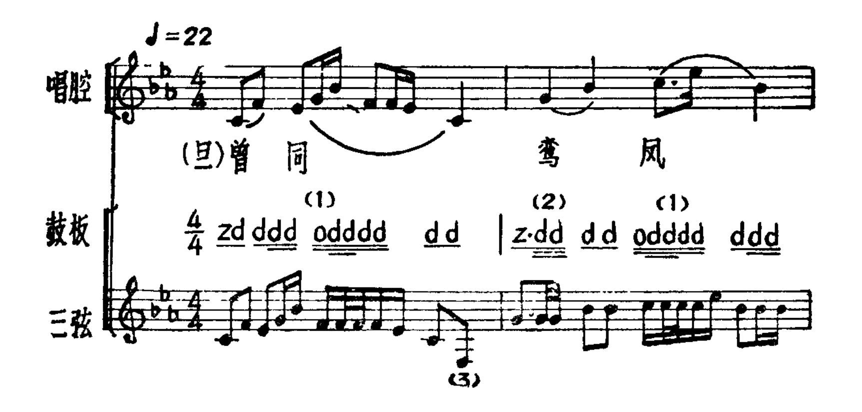
闪中眼。这是点鼓上的专用术语。即在南曲的一板三眼的乐曲中，点鼓要让开中眼的眼位，不在眼位上下点子，而在眼位后下点子。其目的在配合南北曲情调，加增跌宕之致，减少拔直奔放的气氛。

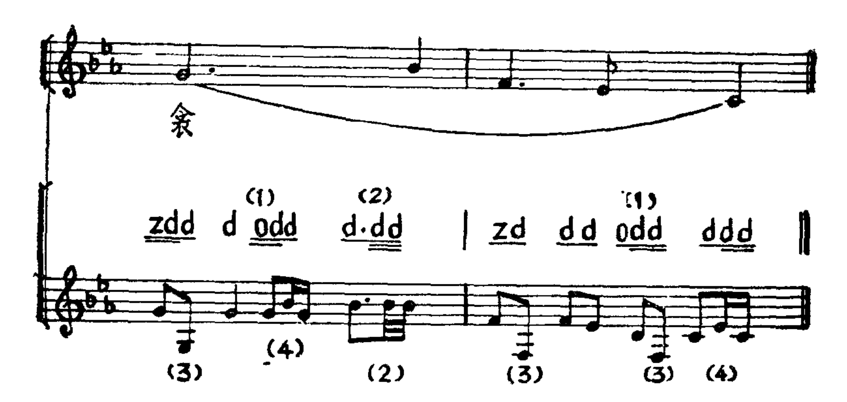
撮头。点鼓与三弦上通用的术语。即在较为匀称的点子之间，突然夹用短促的两音，以增加跌宕的神情。

应唤。三弦上专用术语。当主旋律在子弦或中弦上进行时，在老弦上常用低八度或低五度音在花点中与之相应，作为衬托，这就是应弦。

唤头。三弦上专用术语。当唱腔的一个延长音即将结束时，三弦在最后半拍中，依后接音的高低，弹出两个音来，一方面暗示前面延长音的结束，另一方面预先提出后接的音，作为准备。后接音若高于前面的音，唤头均在与后接的音同样高度的音后加一个向低级进的音组成；反之，后接音若低于前面的音，其唤头应是在与后接的音同高的音后加一个向高级进的音组成。

谱例53





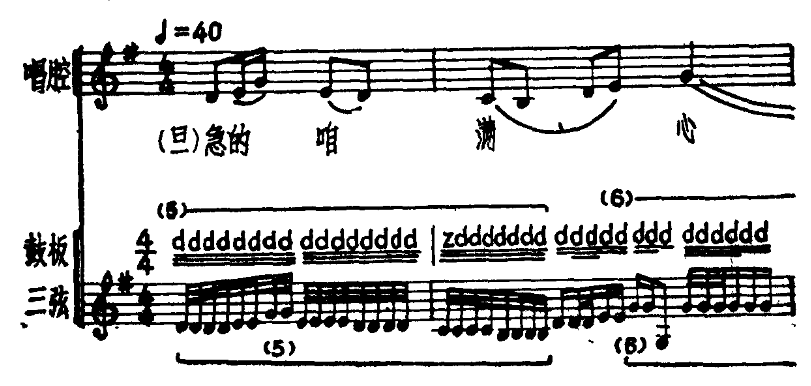
滚头。鼓板和三弦上通用术语。每拍八音，用于表达紧张激动的情绪。

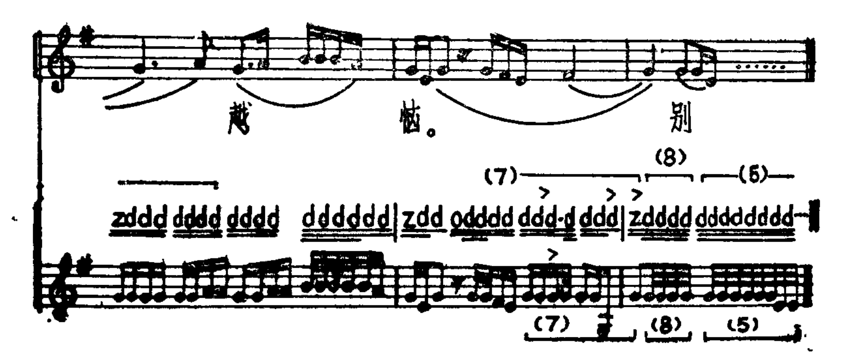
宕头。鼓板和三弦通用术语。在表达激动情绪的长腔上，用花点衬托出一气下贯的持续神情。

出底板。鼓板和三弦通用术语。用前面两拍特定的花点作跌顿之势，使后面板音的发出更加有力。

钻头。鼓板和三弦通用术语。常用在滚头前面的延长音之末尾，为后面的滚头作准备。它本身也就是滚头开始的部分，是在前面延长音中提早半拍出现的滚头。好象是从平静的延长音中突然钻出来的样子，所以叫做钻头。

谱例54





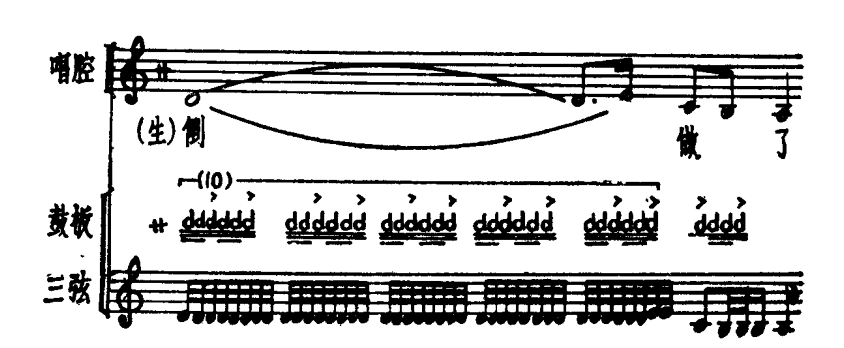
催头。鼓板和三弦通用术语。在下面紧接着就需要表达激动情绪之前两拍中，鼓板和三弦以此提出信号，催促激动情绪的到来。催头之后，紧接着就用钻头和滚头。

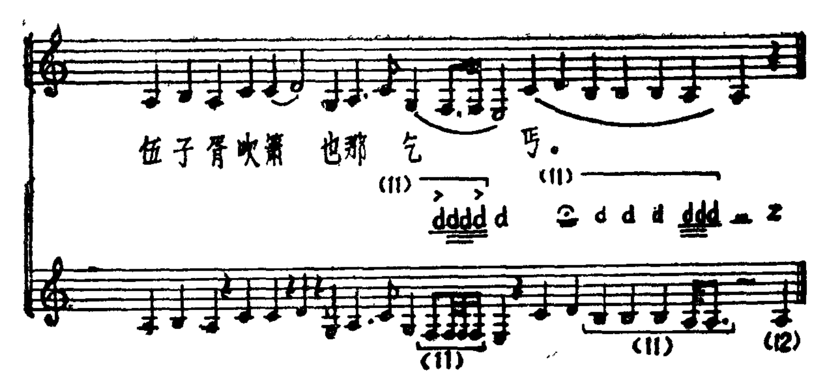
飞鞭。鼓板专用术语。点鼓上两记轻一记重，急速连打，以配合表达紧张激动情绪的歌声。此时三弦用滚头与点鼓相对。

掇头。鼓板、三弦通用术语。在唱腔中运用两个同音重复的掇音或三个同音的叠音加强气势时，鼓板、三弦就用掇头与之配合。

合底板。三弦专用术语。散板的底板常在每句末尾一音的后面打出。在此一音上，三弦不能随唱腔和笛音同时弹出，必须等到唱腔和笛音完毕时，才能和板声同时弹出，这叫“合底板”。

谱例55





排签、排头。点鼓均匀地每拍打四记，称为“排签”；与此相配合，三弦上依旋律音每拍弹四声，称“排头”。

做头。鼓板、三弦通用术语。依不同表现要求而异。下例中配合着剧中人摇晃打呃的身段，在鼓板打做头的同时，三弦配以相同的节奏，并用高低八度花点的交错出现，衬托气氛。谱例56



以上这些伴奏技巧，根据戏剧内容的要求而运用。有时烘托戏剧气氛，有时配合身段表演动作，有时作为承前启后的转折信号，总之，起着加强表现力的作用。

二、江南丝竹中的三弦

丝竹乐是中国民间乐器合奏中的一个重要类别，因其演奏时主要用丝竹管弦乐器，不用大锣大鼓而得名。江南丝竹指的是流行于江苏南部、浙江西部以及上海地区的丝竹乐。溯其起源，大约开始产生于明代的苏州地区，最初曾名为苏南丝竹、吴越丝竹，至十七世纪末的清代才正式称为江南丝竹。

江南丝竹的乐曲，大都来源于民间器乐小曲、民歌小调和器乐曲牌。曲目中，最受群众欢迎的有“八大名曲”，即：中花六板（又名“薰风曲”）、慢六板（又名“暗七眼六板”）、老三六（又名“梅花三弄”）、慢三六（又名“慢三乐”）、四合如意（又名“桥”）、行街四合（简称“行街”）、云庆（又名“景星云庆”）、欢乐歌（又名“花欢乐”）。此外尚有：东流水、孤飞雁、鸳鸯戏水、高山流水、鹧鸪飞、柳青娘、鸟夜啼、节节高、紫竹调、得胜令、八板词、大开门等。亦有以笛子、琵琶、二胡、三弦等演奏的各种独奏曲。

常用乐器有：笛、箫、笙、琵琶、小三弦、扬琴、二胡、中胡等。小三弦形制与昆曲小三弦相同。一般定d a d1。常用技法，右手有：弹、挑、夹弹、滚、弹双、挑双、摭、分、扫、拂等；左手有：吟、揉、绰、注、撤、带、扳、推、颤、泛等。

据甘涛先生《江南丝竹音乐》的研究成果❶，江南丝竹中的小三弦演奏，常用的艺术加工手法有如下几种。

❶《江南丝竹音乐》第6—11页，江苏人民出版社1985年1月第1版。

加花。即据乐曲表现的内容和有利于合奏整体效果的原则，将原来在板和眼后，较长的、跳进的或结构较简的音符之间，适当地加进一些发挥乐器演奏性能的、符合江南音乐语汇和地方音调的、所谓"花"字的较短音符，使曲调变得更华丽流畅、丰富细致。如【六板】原曲调：

谱例57



加花成为【花六板】三弦谱：

谱例58



加装饰音。即在演奏曲调中的某些乐音时，根据表现需要，适当加上各种不同的装饰音，以润饰旋律，增加华彩。

减字。与加花相反，将原来比较华丽的旋律，简去繁密的花音，使其变得更为朴素、简炼。

抱当。亦即"你简我繁"。在合奏中，其它乐器出现延长音、休止符或是较稀松节奏等空档时，主动利用空隙，适当加上花字，或细分节奏，或加强演奏力度而突出本声部。

让路。亦即"你繁我简"。在合奏中，为突出某些主要声部，而主动将曲调减字，或简化节奏，或减弱力度，而让位于主要声部，使之得以突出。

变速度。除通常的在乐曲演奏中有慢、中、快的速度变化外，尚有为特殊效果需要而将乐曲的局部作放慢、催快处理。

如：将【老六板】逐层放慢加花或加花添眼，变为【花六板】、【中花六板】、【慢花六板】；将【六板】催快速度，变为【快六板】。

变板式。如由有板无眼的流水板变为一板一眼的原板、一板三眼的正板、一板七眼的慢板等。

此外，尚有变节奏、变音色等。

由于以上变化手法的运用，所以，使江南丝竹中的三弦演奏与其它乐器演奏一样，显得丰富多样，并且相互间配合融洽和谐。

下面引用甘涛《江南丝竹音乐》中的【花六板】三弦演奏和【中花六板】总谱片段，以了解江南丝竹的三弦演奏的特点，以及三弦与箫、二胡、琵琶、扬琴之间相互配合情况。

谱例59　花六板三弦谱



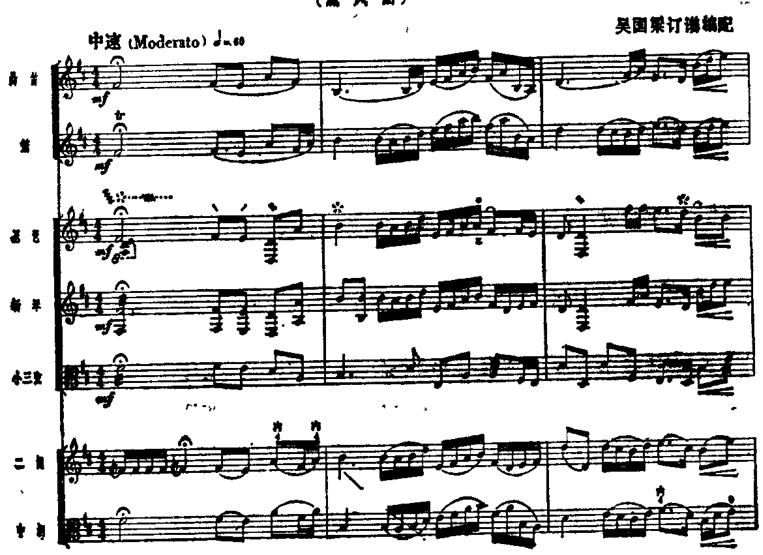


谱例60　中花六板总谱片断

中花六板

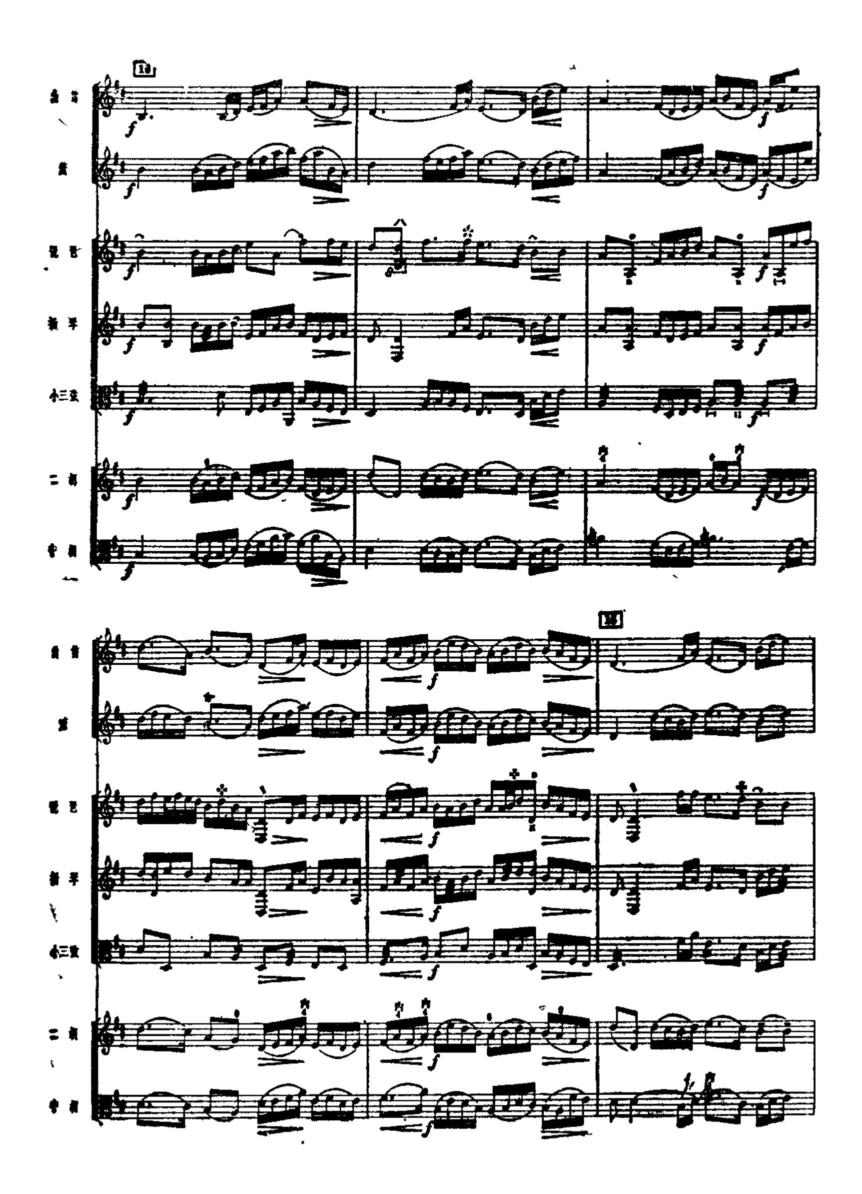
（熏风曲）

吴国梁订谱编配





笛
小三弦
二胡
中胡


小三弦
二胡


笙
琵琶
扬琴
小三弦
二胡
中胡
笙
琵琶
扬琴
小三弦
二胡
中胡



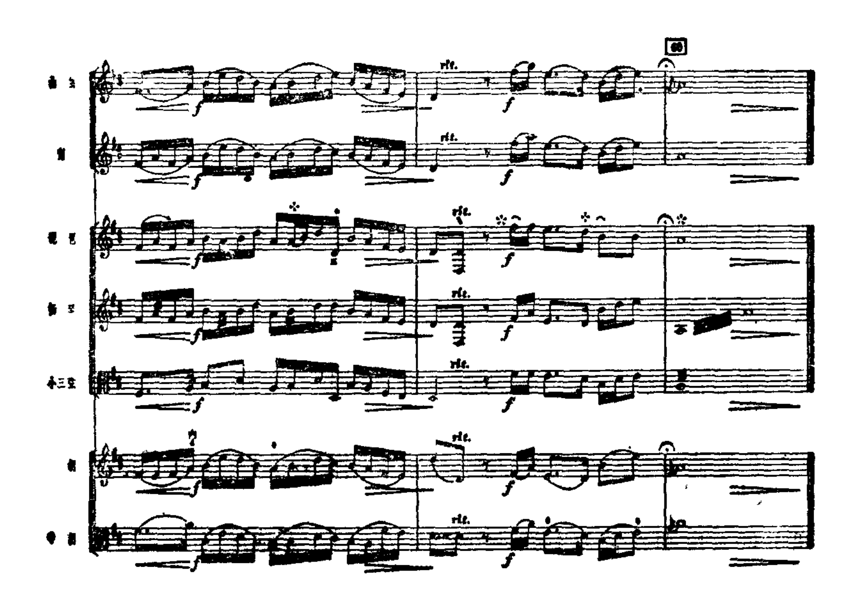

琵琶
扬琴
小三弦
二胡
中胡


琵琶
扬琴
小三弦
二胡
中胡


40
琵琶
扬琴
小三弦
二胡
中胡
45




小三弦
二胡
中胡
小三弦
二胡
中胡



三、福建南曲中的三弦

福建南曲，又称南音、南乐、南管、弦管，是广泛流行于中国的福建南部地区、台湾省以及港澳、东南亚等地闽南人居住地的一个古老乐种。

福建南曲可分为“指”“谱”“曲”三大部分；“指”是一种有一定故事情节的套曲，可用于演唱，但更多的却是用于开场时的演奏。“谱”是一种无词、专供演奏用的器乐曲，常奏于南音活动结束时。“曲”即有词的散曲，数量多，流传广，专供演唱之用。

福建南曲使用的乐器主要有：琵琶、洞箫、二弦、三弦，俗称“四管”，另尚有唢呐、拍板及其它一些小打击乐器。

福建南曲所用的三弦是小三弦，其音质厚实，其结构请参见

“福建南曲三弦尺寸图。”(图52)

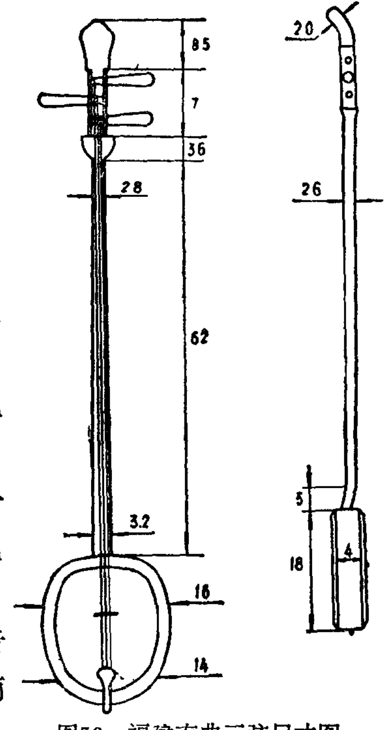


图52　福建南曲三弦尺寸图

由于福建南音分有“洞管”、“品管”（比洞管高一个小三度）两种，可视演唱者需要而采用。因此，小三弦的定弦也有两种。在“洞管”中，其定弦是“A、d、a,”在“品管”中,定弦是“c、f、c^1”。

福建南曲采用“工尺谱”记谱，各音符号如下：

贝乂	×	工	六	六	𫝫	电	一
b	c^1	d^1	e^1	f^1	$^bg^1$	g^1	a_1

遇上低八度则在音符上加“艹”如：“茔”，遇上高八度则在音符旁加“亻”如“仪”，如高两个八度则在音符旁加“彳”如：“役”。而三弦演奏的实际音比记谱低一个八度。另有时值记号与琵琶（三弦）弹奏手法。（详见本书第三章第四节）。

弹三弦时右手有“点（、）”、“挑（/）”、“滚(○)”、“落指(⻜)”、“甲十”、“抓弦（扌）”等几种弹法；其中(、)即用食指向下弹弦；（/）即拇指向上弹弦；（○）即拇指、食指连续弹挑演奏，此记号如用于曲子开头则须由慢至快连续弹挑演奏；（⻜）即以小指始，各指顺序向下弹弦，至拇指向上挑弦；标有（十）时，琵琶应演奏该音的低八度音，而三弦除在“一”、“𠆢”两音演奏该音的低八度音外，其它音符标有此记号均可弹奏本音代之。（扌）即用左手食指按弦，无名指抓弦得音，而不用右手演奏。以上介绍的“⻜”“十”、“扌”等几

种演奏法可能是福建南曲三弦在全国三弦中较为特殊的演奏法。

福建南曲记的是琵琶谱，三弦也是看琵琶谱演奏，但在《梅花操》的第三节中，三弦所弹奏的效果与记谱就不一样，它必须演奏后半拍。使音响更丰富动听，这对民间艺人来说，是较难的演奏法，因此有“三弦怕‘梅花’”之说。

谱例61



弹三弦时，左手只能以食指、无名指按弦取音，而中指、小指是不许用的，这可能也算是福建南曲三弦的一种特殊规范，时至今日，这种方法尚有大部分人沿用。

由于三弦的音高比琵琶音低一个八度，在四管乐器中属音区最低的乐器，因此，它在四管中实际扮演着演奏低音的角色。三弦与琵琶的八度结合使音响更厚实动听，难怪有人说三弦是辅助琵琶的。

谱例62



在福建南曲中琵琶、三弦是演奏骨干音的，而洞管、二弦及唱腔则是在骨干音的基础上多有润腔，使音乐更具旋律感。这样，琵琶、三弦的演奏就象一付骨架，而洞管、二弦及唱腔的奏、唱就如贴着骨架长出来的血与肉，它们之间的密切配合便产生了优美和谐的音乐效果，塑造出丰满的音乐形象[1]。

谱例63



四、潮州音乐中的三弦

（一） 潮州音乐简介

潮州音乐是形成和流行于潮州方言区的器乐演奏形式的总称。包括：潮州丝弦乐、潮州寺堂乐、潮州锣鼓乐、潮州细乐和潮阳笛套乐等不同乐种。

潮州丝弦乐是以掌板指挥，以二弦为领奏，还有瑶琴、椰胡、提胡、三弦、琵琶等多种丝弦乐器的合奏形式。

潮州寺堂乐则是以唢呐为领奏，配合寺堂敲击乐器，加上整班丝弦乐器（不用二弦），用于伴奏寺堂佛曲或功德道场的演奏形式，此后也有单纯器乐的演奏形式。

潮州锣鼓乐则是以潮州民间锣鼓加上潮州戏剧锣鼓和曲牌音

[1]《福建南曲中的三弦》系吴璟瑜先生撰稿。

乐，以唢呐为领奏，加上大笛和全班丝弦乐器的鼓乐演奏形式。

潮州细乐是以三弦、琵琶、筝，有时加上椰胡或洞箫的室内乐演奏形式。

潮阳笛套乐则是流传于潮阳的宫廷古乐，经过与潮州本地的民间音乐形式互相渗透之后，形成笛套乐和笛套锣鼓，以笛子为领奏，笙箫管为主奏，伴以整班丝弦乐器的演奏形式。

以上各个乐种，各有其形成的历史过程，各有成套的曲目，潮州丝弦乐还有其独特的“二四谱”。尽管它们统称为潮州音乐，相互之间也有透渗现象，但其实是五种不同的形式。

（二） 潮州小三弦及其应用

潮州小三弦全长约90厘米，鼓头长16厘米，宽15厘米，高8厘米。全琴用最坚实的绿木或乌木制成。鼓壁厚实，约3至4厘米。蛇皮幪得很紧，皮的振动面被缩得很小，只有长6厘米，宽5厘米。这种构造，使潮州小三弦发音铿锵尖亮，透明结实，粒粒如珠玉。以前潮州小三弦用丝弦，现在多用尼龙弦，使音质更脆亮。

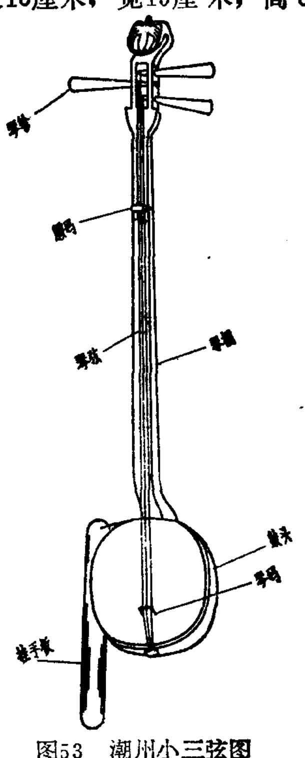


图53 潮州小三弦图

潮州小三弦另一特点是，它的琴码很小，长约1.8厘米，弦距也极小，只有0.6厘米。（图53潮州小三弦图）

潮州小三弦主要用于潮州丝弦乐和细乐，但在其它音乐形式中也有应用。由于它发音坚实明亮，穿透力极强，节奏鲜明，所以民间艺人把三弦在合奏中的作用，比喻为音乐的骨

骼。在潮剧音乐中，三弦亦是极重要的一件伴奏乐器。

（三）　潮州三弦的定弦、音域和记谱

潮州丝弦乐、细乐、潮剧等常用四孔调，即一般通称的“六字调”，相当于do＝F。小三弦定弦就是这个调的上合上，相当于fc^1f^1，音域从f至c^3，常用音g至f^2。自六十年代陈天国改用四度叠置定弦法，小三弦定为gc^1f^1，每两根弦之间音位观念统一，便于反线演奏。

潮州三弦传统没有专用乐谱，相传的潮州“弦诗”是各件乐器通用的基本谱。至二、三十年代传有陈子栗用二四谱记写的《双飞燕》、《柳青娘》（头板、拷打、三板）四首乐曲的三弦谱，并加“潮安陈子栗先生三弦特别指法”的注脚。这是最早见的潮州三弦专用谱。基本谱有少量用二四谱记写。其它绝大多数是用工尺谱记写的。

以前三弦用于合奏和伴奏，三弦在小乐队之中，发音坚实响亮，所以人们把它比喻为音乐的骨干，起乐器的骨架作用，不宜也不可能加太多的花音和花指润饰。及至近几十年来，三弦发展独奏曲，演奏潮州音乐，要把潮州音乐的韵味表现出来，这样就要求在三弦上把其他乐器造就风格特点的神韵味道全部反映出来，于是就要提高演奏技能，同时也发展了记谱技术。现在潮州三弦的记谱，多采用简谱。现把各种谱对照列表如下：

双燕飞
五○ 六 五 四 五○ 五
五● 六 五 四 五● 伍

六十八板
四○ 五 四○弹双线 四○ 四弹双线 乚 四双线乚 三 二 三○ 二 乚
四● 五 四●弹双线 四○ 四暗 四 四暗 三○ 四 五○ 四 三 四○弹双线

拷打

谱例64　潮州三弦二四谱例

谱例65

五线谱									
简谱	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6
工尺谱	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
二四谱		轻	重			轻	重		
	二	三		四	五	六		七	八

（四） 潮州三弦的演奏技法

潮州三弦传统都用手指弹奏，从前用真甲，近几十年始用义甲。义甲有用银片打制成指甲状，套在真甲上。现在多用塑料、赛路珞或玳瑁片制作成指甲状形。用膏布缚贴在真甲上。

其一、传统演奏技法比较简单。右手技法有：

弹　食指向下弹出。

挑　拇指向上挑进。

滚　弹和挑的快速连续反复动作。

双　同时弹相邻的两根弦。

分　弹外弦和挑里弦同时动作，共得一声。

左手的技法有：

按　一般的按弦同时右手配合弹奏发实音。

暗　不用右手弹奏，利用弦的余振按出来的音，也叫虚音。空弦则用左手指扳动琴弦，现在称作占或带起。

拷　不用右手弹奏，用左手指扳动琴弦发音。

打　不用右手弹奏，用左手指打在琴弦上并用力把弦压住在音位上，使弦振动发音。

勒　左手指把弦压紧，配合右手滚奏，作较大辐度的滑动。

其二、新发展的演奏技巧

潮州三弦，尤其是在潮州丝弦乐和潮州细乐的演奏中，特别讲究“韵味”，民间艺人有“一音三韵”之说。所谓“韵味”，就是每个乐音不是死的，而是要把其它乐器合奏时的韵味表现出来，这就需要发展更多的演奏技法。新发展的演奏技法，右手有：

扫　同时弹三根弦，同发一声。

拂　同时挑三根弦，同发一声。

轮　用小、名、中、食指依次弹出，再接大拇指挑进，共得五声称为轮。只用得四指依次弹出，共得四声，称为半轮。

左手有：

揉　一般使乐音优美动听的揉弦，幅度在±15音分左右。

大揉　用于活五调的“五”音（相当于re）。揉弦幅度约在±25音分以上，造成一个很不稳定的、凄切哀怨有如哭泣般的音响。

上滑　从低音向高音方向滑。

下滑　从高音向低音方向滑。

上回滑　从本音滑向高音方向再滑回本音。

下回滑　从本音滑向低音方向再滑回本音。

实滑音　配合右手弹奏，滑动时发实音的称为实滑音。

虚滑音　利用弦的余振而作滑动所得的音称为虚滑者。

音头滑　在乐音的前头对乐音起装饰作用的滑音。

音尾滑　在乐音的末尾对乐音起装饰作用的滑音。

过程滑　贯穿音符时值的全过程的滑音。

（五）潮州三弦的演奏艺术

潮州音乐传统流行一种基本谱，各种乐器根据这个基本谱，结合乐器的演奏特点，进行再创作。演奏上最大的特点是有很大的即兴性。

即兴合乐。无论从哪里来，不管什么流派，只要是会潮州音

乐的，走在一起马上就可以合乐。

即兴起曲。合乐时，领奏乐器或是谁先起奏，起的什么曲，大家马上跟着奏什么曲，一般不用事先通知。

即兴造句和加减花音。在合乐中，根据乐曲的速度，根据“互相衬托，疏密相间，既有统一，又有变化”的法则，各种乐器进行即兴的造句和加花或减花。

即兴变奏。每一首乐曲，都可以有很多变奏体，领奏即兴变奏，其它乐器跟着变奏。

潮州三弦的演奏，必须善于与人家在合奏中默契配合，掌握潮州音乐的演奏程式。其中最主要是掌握潮州丝弦乐的加花、减花、造句和变奏。

下面试以潮州小曲《景春梦》的两个乐句举例说明上述各种变化程式。

谱例66



潮州音乐的演奏，习惯都从慢速开始，慢速加较多的花音，在反复中，速度逐步加快，逐渐减少花音，如上例减花为：

谱例67



造句是根据合奏中，各件乐器你疏我密、互相配合的原则，对某些乐句随时灵活变通，使各件乐器既有统一，又有变化。如上例其它乐器在奏慢速加花谱时，三弦可灵活造句为：

谱例68



变奏，潮州统称为“催”。按照基本谱的音型进行加花、减字的原则，套用各种不同的节奏型来演奏同一首曲子，使一首乐曲在反复演奏中有多种变化，不致呆板。如上例可以有多种变奏体：

谱例69

原曲

慢信双催

快信双催

慢双催

快双催

慢四二催

快四二催

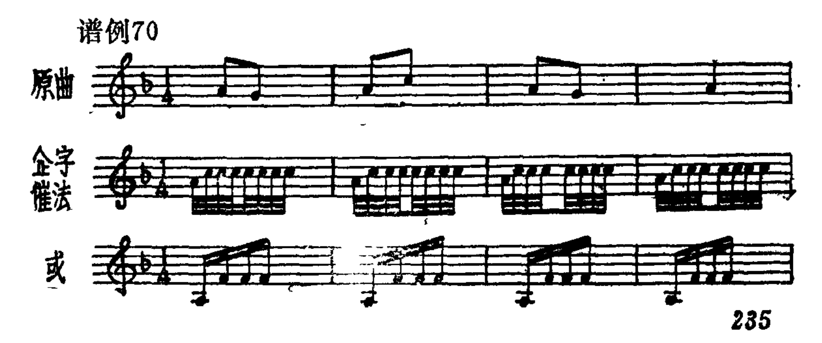
摘字催



催的变化节奏型很多，普通有50种左右，常用的有20多种。在合奏时，领奏乐器根据乐曲的基本曲调和基本奏型，按照演奏进程中的速度，选择适当的节奏型来变奏。领奏乐器一变，其它乐器马上跟着变。三弦演奏者要参加潮州丝弦乐或潮州细乐的合奏，就得熟悉这些曲子的基本谱，还得熟悉这些变奏形式和加花、减花的法则。

由于三弦柄长，不能象弓弦乐器那样快速加花，但在变奏中，每拍多少音是不能减少的，所以，潮州三弦传统有一种“企字”法。这种方法是把乐曲的骨干音，尤其是板上的音，放在中、花弦的低音上，其它音都用子弦的空弦音或某一个音来代替。如下例。

谱例70





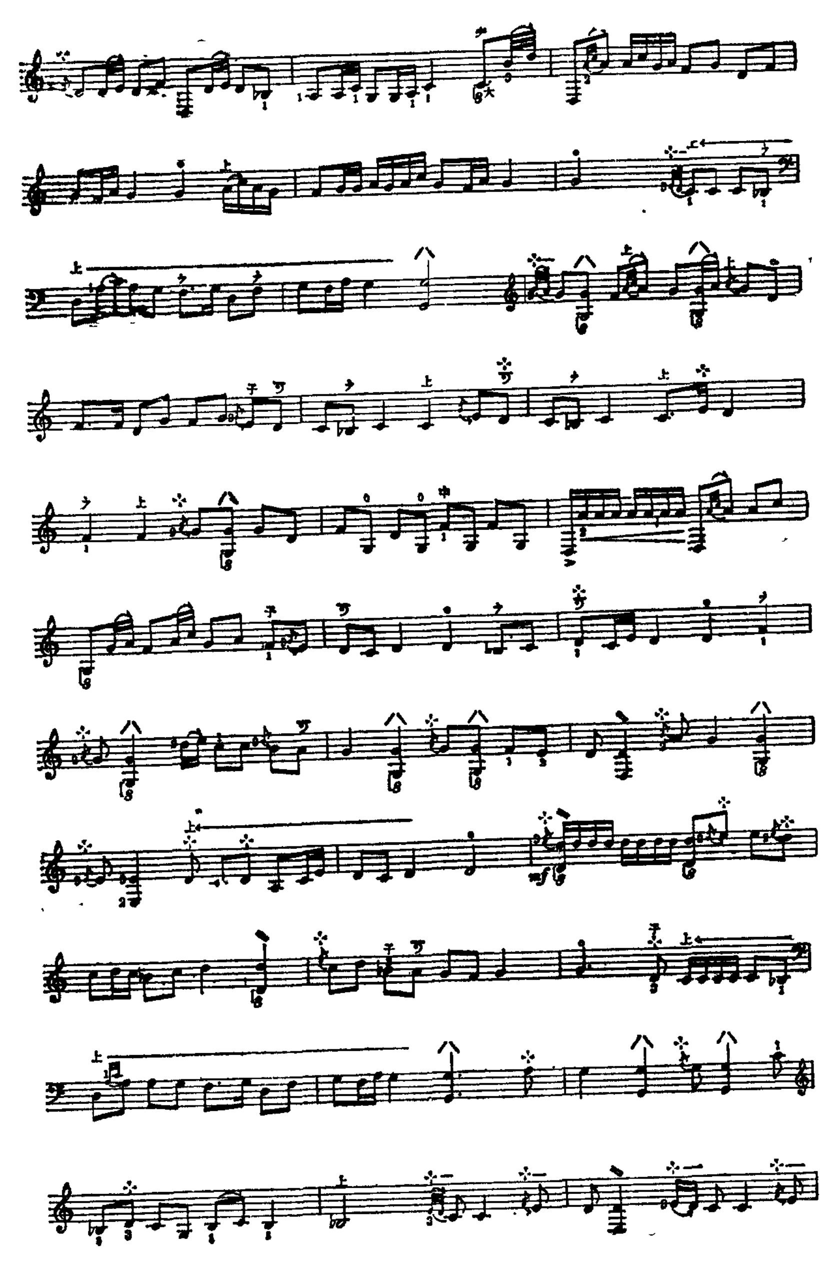
用这种奏法，如果只有自己单把三弦，听起来当然不象曲调，但如果和其它乐器一起合奏，听起来却比较丰富多彩，别有一番风味。尤其在三弦、琵琶、筝合奏的潮州细乐中，筝弹奏出基本音调，三弦用“企上”（即Do音），琵琶用“企六”（即so音），椰胡或箫奏主旋律，合奏起来，非常精彩。

潮州三弦在潮州音乐中被广泛应用，结合潮州音乐的风格特点，形成一套独特的技法和演奏艺术，加上它那特殊结构，产生特别铿锵尖亮的音色特点，这些在中国三弦中都是自成一格的。❶

谱例71　潮州音乐《寒鸦戏水》三弦谱



❶《潮州音乐中的三弦》系陈天国先生撰稿。




【二】拷拍　重六　♩=84


【三】三板　重六　♩=96



（引自《民族乐器传统独奏曲选》第37—41页）

五、广东汉乐的三弦

（一）广东汉乐简介

广东汉乐，原名叫“外江音乐”。南宋建都临安（现浙江杭州），中原音乐文化南渐，流入粤东之后，当地人以其从江浙一带传来，故名为外江音乐。外江音乐与当地人民的文化相融合，逐步形成独具风格的乐种，但其中原古乐音韵犹存，故后人又以汉乐称之。

外江音乐流入粤东潮州梅县地区，由于潮汕方言区与梅县客家方言区的经济、文化、语言、习俗等的差异，又形成越来越明显的风格分支。按目前情况来看，流行于客家地区的汉乐，加花较少，韵味较浓，显得古朴、典雅；流行于潮州方言区的汉乐，受潮州音乐的变奏加花影响较大，显得较为华丽、活跃。这里所指的广东汉乐，专指梅县客家方言区的汉乐。

客家地区有民间锣鼓、八音、中军班、庙堂乐和丝竹乐等民间器乐演奏形式，一般所说的“广东汉乐”，主要是指丝弦乐。

丝弦乐以头弦为领奏乐器，其它有提胡（即高胡）、椰胡、扬琴、月琴、二弦、琵琶等。也有专用古筝、琵琶、椰胡、洞箫等演奏的室内乐组合形式。不以头弦为领奏则可用唢呐领奏，此后也有以提胡（即粤乐之高胡）为领奏的。

（二）汉乐三弦的形制

广东汉乐传统用小三弦，长约90厘米，鼓头长约16厘米，宽约15厘米，高约8厘米，全琴用乌木或红木制成。鼓壁厚约2厘米，两面蠓蛇皮。由于乐器生产一向为个体经营，所以三弦大小形制并不统一。也由于社会上对三弦的需求量极少，所以生产三弦者并不多。潮州音乐的三弦还比较定型化，广东汉乐则不甚严格，有时也买潮州三弦或广东音乐用的三弦。

琴弦以前用丝弦，现在多用尼龙丝。

（三）汉乐三弦的定弦、音域和记谱

广东汉乐过去常用正宫调（相当于do＝G），现在也用六字调（相当于do＝F）。三弦用首调法定弦为这个调的上合上，相当于gd^1g^1，或者fc^1f^1。这个调称为正线，奏反线调时，变为凡上凡。

音域从g至g^3，或f至f^3。常用音g至a^2。

广东汉乐以前未见三弦专用谱，只有所有乐器通用的基本谱。基本谱把乐曲的基本音调和基本节奏记下来，演奏时各件乐器就根据各自的特点和各人的习惯，按照一般的规律，进行适当的加花和润饰。广东汉乐的基本谱，以前都用工尺谱记写，现在多用简谱记写。

以前，三弦在汉乐合奏中，弹奏的音不很密，左手润饰性的

花指也用得不很多，很多韵味主要靠其他乐器一同合成。后来，三弦演奏技法逐步提高，许多汉乐曲也逐步发展为独奏曲，要求三弦单独把汉乐的韵味表现出来，因此，记谱技术也相应复杂化。

笔者在整订广东汉乐三弦谱时，碰到这样一个问题，汉乐的花音不可随便加，它开始演奏时速度很慢，音又不多，但一个音里面却有许多微妙的韵味变化。如果把所有的韵味变化都用音符记写下来，则谱面庞杂不堪；如果不把这些微妙变化记写下来，则这乐谱根本无法反映出音响的实际，拿到这份谱也无法奏出味道来，为了解决这个问题，笔者采用如下原则：凡是音高概念明确的，称为花音，则用音符记写，凡是音高概念不甚明确的，称为花指，经过对所有的花指进行概括归纳之后，进行定名和设计指法符号。就用指法符号记谱。这样既使谱面干净，又使乐谱详细和具有实用价值。

（四） 汉乐三弦的演奏技法

传统汉乐三弦用手指弹奏，也有人用拨子弹奏。汉乐名家罗九香先生把拇指顶贴在食指上，用食指指甲当拨子来弹奏。

其一，传统演奏技法，右手有：

弹　食指向下弹出。

挑　拇指向上挑起。

滚　弹挑快速反复的连续动作。

双　同时弹两根弦，同发一声。

左手指法有：

按　左手指按在弦上，切弦取音，配合右手弹奏而得各乐音。

虚　利用弦的余振按出来或滑出来的音。

扳　右手不弹奏，利用左手指扳动琴弦发音。

上滑　从低音向高音滑。

下滑　从高音向低音滑。

其二、新发展的演奏技法：

右手有：

扫　同时弹三根弦，同发一声。

拂　同时挑三根弦，同发一声。

半轮　用小、名、中、食指相继依次弹出，共得四声，称为半轮。

轮　如上半轮，再连以拇指挑，共得五声，称为轮。

左手有：

揉　揉动琴弦，使按音吟哦优美动听。符号ク。

予按　在发出本音之前，予先按好其下方音，发出其下方音之后，马上发出本音。指法符号マ。

搔弦　在发出本音之前，上方音位的手指先搔一下弦，发出上方音之后，马上发出本音，符号用，。

擞　连续快速搔弦。

上滑　从低音向高音滑。

下滑　从高音向低音滑。

上回滑　从本音滑向高音方向再滑回本音。

下回滑　从本音滑向低音方向再滑回本音。

虚滑　利用弦的余振而作滑动所得的音。

音尾滑　滑音的装饰不在音头，而在音尾。

勒　较大幅度的，占较长时值的滑音。

（五）汉乐三弦的演奏艺术

民间音乐是民间自我娱乐的形式，乐友相聚在一起，随时可以合乐。

参加合乐，首先要熟悉乐曲，如果没有背熟百把首乐曲，合

乐时往往就可能被请下台，因为合乐时领奏即兴而起，大家即兴跟上，一般都不事先通知要奏什么曲子。

合乐之中，各件乐器还要掌握“互相衬托，默契配合，同中有异，异中有同”的法则，使合乐之中，整个乐队做到“疏密有章，强弱合拍，长短相间，高低和韵，进出有序，以暗相衬，各具特色，浑然一体”。

广东汉乐的特点是典雅古朴，韵味浑浓。汉乐三弦在合乐中，不加很多花音，以点声清、节奏稳为原则，起乐曲的骨骼作用，也起板拍作用。

合乐初起，速度较慢，要稳得住节拍，而且不能抢在领奏乐器之前。节拍慢，音长则韵生。所谓“韵味”，就是由许多明显或不明显而微妙的音高和强弱变化所构成的，表现在器乐演奏上就是花音和花指以及强弱变化。

汉乐三弦演奏中的花音，常用的有：

同音花音　把一个音分奏成若干个相同的音，其中有：同音分奏、同音换弦、同音应音、同音泛音等。

唤头花音　在每乐句之前，占用上乐句末尾之时值，先奏出这个乐句首音之上方音，称为唤头。

辅助花音　在乐曲的骨干音之间插入其邻级音，称为辅助花音。辅助花音有许多种，常用的是楔插辅助音，把一个骨干音分奏成两个，在这两个音之中插进一个邻音，这个音象楔子一样，把一个骨干音劈开分成两半。

楔插辅助音多用于将一拍两个音变为四个音，所插入的邻音有上方邻音和下方邻音两种，其应用原则是视旋律的动向而定，如：

旋律上行，用下方邻音。

旋律下行，用上方邻音。

汉乐的演奏，特别是在古筝和三弦上，很多采用虚滑音。虚滑音的音头不强，音高概念不明显，所以它不象独立的实音，而带有浓厚的色彩性。

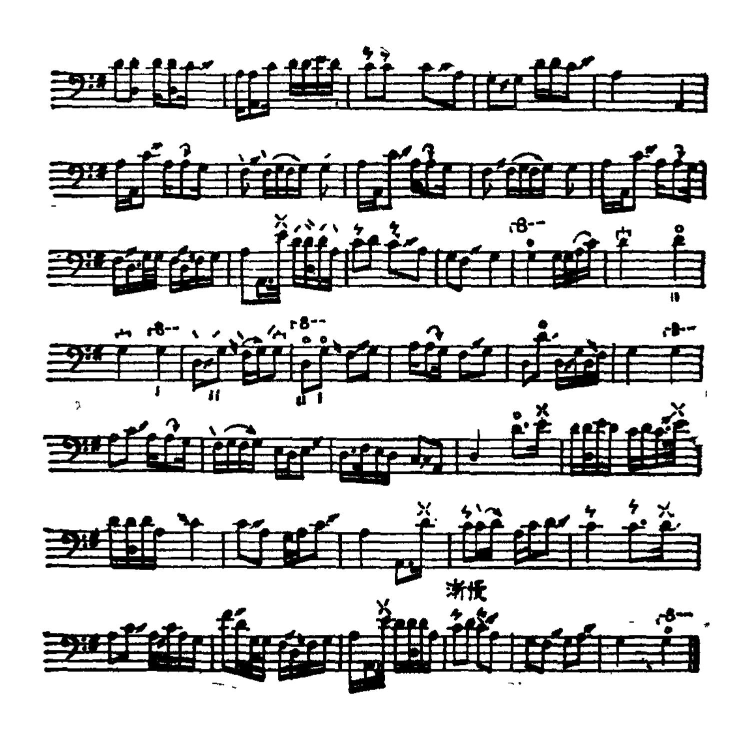
汉乐的乐音装饰有一个突出的特点，就是常用音头装饰和音尾装饰。

汉乐的主奏乐器头弦或提胡，定弦法有sol、re和la、mi两种，分别演奏汉乐曲中“软线”和“硬线”两种不同调性。“软线”曲中si、fa音较多而且突出，“硬线”曲则la、mi音突出，调式音阶中基本没有或极少si、fa音。上述的音头和音尾装饰在“硬线”曲中的mi—sol、la—do的特点，在“软线”曲中即成sol—si、re—fa这两组邻音，音头装饰sol奏成si、sol，si奏成sol、si，re奏成fa、re，fa奏成re、fa；音尾装饰则常用sol、si和re、fa等。❶

谱例72　广东汉调三弦谱《出水莲》



❶《广东汉乐中的三弦》系陈天国先生撰稿。



六、广东音乐中的三弦

（一）广东音乐简介

广东音乐，又称粤乐，是近百年兴起的、流行于广州方言区的器乐演奏形式。它由粤剧音乐、说唱、民间小曲以及大量的创作乐曲互相渗透发展而成。

广东音乐以曲调优美流畅，节奏明快跳跃，气氛热烈欢快，演奏生动活泼，具有鲜明的风格特点和时代气息而为广大群众所喜爱。

广东音乐开始阶段与粤剧音乐比较接近，以二弦或唢呐为领

奏乐器，其他有横箫、提琴、三弦、月琴。自二、三十年代吕文成先生把二胡改革为高胡之后，高胡成为主要的领奏乐器，其他配以扬琴、秦琴、洞箫、椰胡，共称“五架头”，成为广东音乐的主要演奏形式。现在广东音乐的乐器可多可少，一般说来，三弦还是广东音乐常用乐器之一。

（二）广东音乐三弦的形制

广东音乐传统用小三弦，全长约90厘米，琴头似铲形，顶端修圆横穿一孔，可以穿绳索或铁环，便于悬挂。琴头长约20厘米，鼓头长约15厘米，宽约4厘米，高约7至7.5厘米，鼓壁厚约2厘米。有效弦长约58厘米。有的广东音乐三弦喜欢在琴头顶端雕刻一个龙头。广东音乐三弦常用酸枝或红木为原料，现在也有用杂木制作，但仍以前者为上乘。因为以前乐器生产多为个体私营，所以三弦的大小形制不很固定。

广东音乐三弦以前用丝线弦，现在用尼龙弦，也有用钢丝弦。

（三）广东音乐三弦的定弦、音域

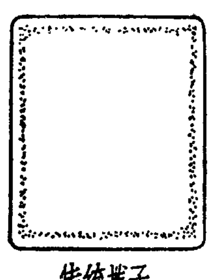
广东音乐三弦传统定弦分“正线”和“反线”。正线为尺字调（相当于do＝C）的上合上（作do. sol. do）；反线为正宫调（相当于do＝G）的凡上凡（作fa. do. fa）。

音域为$d—d^3$，常用音域$d—d^2$。

（四）广东音乐三弦的演奏技法

其一、拨子　粤乐三弦向来多用拨子弹奏。拨子用骨或硬木制作，长约3厘米，宽2.5厘米，长方形，厚约0.4厘米，四周稍微修薄。近几十年有用有机玻璃或塑料等制作拨子。

传统拨子弹奏起来触弦的角度不好，易生杂音。陈天国创制改革拨子，将拨子的四边都磨成左斜三角形，这样弹奏起来触弦角度平顺，发音干净清晰。



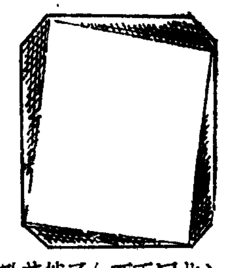


图54　广东音乐三弦拨子图

其二、传统演奏技法

拨子的演奏技法比较简单，右手技法有：弹、挑、滚。

左手技法有：按、虚、扳。

其三、新发展的演奏技法

右手技法有：扫、拂、轮、抓、分。左手技法有搔、擞、予按、滑、勒、克弹。

（五）广东音乐三弦的演奏艺术

广东音乐是近百年新兴的乐种，其乐曲多数是比较欢快活跃，加花较多，乐音比较密，左手乐音的韵味润饰方面就较难施展。在合奏中，三弦以乐音密集、点声清晰为特点。及至发展三弦独奏曲，则要在三弦上把其他乐器演奏广东音乐曲时的风格韵味也表现出来，这就比较复杂了。

以前没有三弦专用谱，只有所有乐器共用的基本谱，在演奏这种谱时，最主要的是要学会“加减花音”和“浮沉抑扬”的方法。

广东音乐花音的种类很多，以下几种较为常用：

冒头花音　每一乐句之前，占用上一乐句最末的一点时值，冒出几个音来，作为新乐句之引头音。有单音、双音、三音和四音冒头。一般都用新乐句第一个音的上方音。

谱例73



经过花音　在跳进的两个乐音时值之内，加插进经过音。如：

谱例74



企字花音　在基本曲调的骨干音之间加插固定的某一个花音。如：

谱例75



三回辅助音　在一个乐音之后面加插一个邻音作为花音，再回到这个乐音上，这样加的花音，称为三回辅助音。如：

谱例76



上例三个音节的旋律都是上行的，所插入的辅助音就都是下方邻音，如果旋律是下行的，就要插入上方邻音了。如：

谱例77



回应花音　广东音乐经常把一个乐音分奏成两个，其中一个用高八度或低八度音，作为回应音。如：

谱例78



在演奏广东音乐基本谱的乐曲时，要能适当按照以上各种加花规律进行加花，但对一些已经加花的曲谱，尤其是根据某种演奏记谱的曲谱，在演奏时却不能照样每个音都弹奏出来。而是要根据三弦的特点，适当减少花音。即使是在同一件乐器和演奏同一首乐曲的情况下，也需根据不同的演奏速度和合奏中的配合关系来决定花音的密度。

此外，在广东音乐的合奏中，还要掌握各件乐器之间互相配合、互相衬托的法则，大概的法则是：

“你疏我密，你密我疏；
你高我低，你低我高；
强弱有序，轮流突出；
同中有异，异中有同。”❶

谱例79　广东音乐三弦谱《银河会》

---

❶《广东音乐中的三弦》系陈天国先生撰稿。


♩=54
突慢 ♩=48
原速 ♩=80
rit

谱例80　广东音乐三弦谱《连环扣》





七、弹词中的三弦

弹词，是中国曲艺中一个大的种类，因地而异，方言不同，有苏州弹词、扬州弹词、长沙弹词……之分。

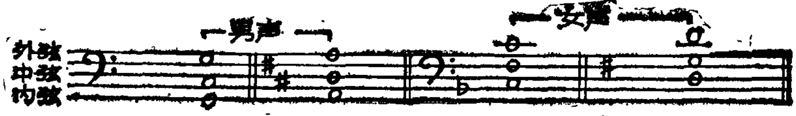
弹词历史，相当悠久，有文字记载的，如：元末杨维祯（公元1296～1370年）所作《四游记弹词》(即《侠游》、《仙游》、《梦游》、《冥游》)；杨慎（公元1488～1559年）编写的《二十四史弹词》；清初，陶贞怀在《天雨花》中有“弹词万本将充栋”之说。可见弹词历史之悠久，流传之广泛了。尤其在中国南方的江苏省、浙江省等地，更为盛行。

弹词的表演者大多为一人至三人，自弹自唱，唱说兼备。唱词以七字句为主，唱腔在上下句基础上变化反复组成。主要伴奏乐器是小三弦，称为弦子，或称“书弦”，又名“曲弦”。

这种弦子，比北方鼓曲中的大三弦尺寸较小，长约95厘米；音箱木质，略偏而稍近椭圆形，两面幪蛇皮，琴杆无品，三条弦按四、五度关系定弦，其特点与一般小三弦稍有不同的是：内膛比一般小三弦大，带有较浓的所谓“膛音”，演奏时与琵琶相配，产生清脆、厚实的音响效果。

苏州弹词的三弦，三条弦的定弦按首调唱名来说是：内弦（用丝制的缠弦）为sol，中弦为do，外弦（用子弦）是比内弦高一个八度的sol，成为四、五度的定弦法。至于定调高低，是根据演唱者的嗓音条件来决定的。一般说，男声唱用C调或D调，女声唱则用F调或G调。定弦列五线谱如下：

谱例81



也有这样的情况：男女声对唱时，用同一调高，而用两种高低不同的腔调，使二者都能发挥良好的音区，比如男声唱“马调”，女声则唱“俞调”。

弦子的弹奏方法：左手按琴杆，一般分为四个把位：第一、二把位常用，第三、四把位偶用。第一把位用食指与无名指按两个音位，第二、三、四把位则用食指、中指、无名指各按一个音位，且用小指兼按第四音。列表如下右手用姆指挑与食指弹演奏，也用上述两指作上下轮奏。例如引奏的指法：

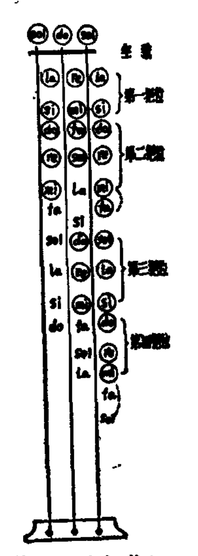


图55　弹词三弦把位图

谱例82



注：食指弹为＼；

姆指挑为／；

两指半轮为╳。

三弦与琵琶相配，是弹词伴奏的最大特色。虽然两件都是弹拨乐器，但由于乐器的性能不同（包括演奏法及音色等），配合演奏起来产生了丰富的色彩和支声复调的美妙效果。其中，三弦是主要的，从横向旋律来看，三弦是骨架，琵琶则是在三弦的骨架基础上加花衬托，因此，三弦的主调是弹词音乐的风格特色，

再与琵琶的有机配合，更显得悦耳动听。如下例：

谱例83



注：琵琶指法：✕为轮奏。↘推音，即是一种加强音的滑音效果。

弹词中的弦子，在托腔上不仅具有独特的艺术风格，而且随着唱词内容的需要，在行腔间或简或繁地加以衬托，使词意行腔表现得更为生动。例如徐丽仙唱的《情探》：

谱例84



上例①好像加了个标点；②自然地导入间奏；③唱腔在低音处，而三弦子则跳往中音区，随着唱词三、三、三句式的尾部，三弦旋律层层上推，把“梨花”、“杏花”、“桃花”的三层内涵意思有层次地衬托了出来，充分发挥了弦子的伴、衬、烘托作

用。

又如在长拖腔处，三弦用音型式加以衬托，使之静中有动，唱腔与伴奏流畅地同部进行。例如：徐丽仙唱的《新木兰辞》中：

谱例85



弹词中三弦的托腔，非常巧妙，再加上琵琶在三弦骨架旋律基础上简繁相衬，构成一种巧妙的支声复调，听来既有统一，又有变化，展现了特殊的艺术效果。但其间三弦是起主要作用的，也可说三弦是唱腔与琵琶之间的“桥梁”，使二者融为一体。例如徐丽仙唱的《罗汉钱》—“可恨媒婆话太凶”中：

谱例86


唱腔
弦子
琵琶
可恨
媒婆话太凶，
好比千针万箭
刺心胸。
略

注：三弦记谱比实际音响高八度

由于演唱者自弹三弦伴奏，故在唱腔时有些地方停奏，让琵琶伴托，如①处，使唱腔突现出来，或作简化托腔，②处，用以掌握节奏。

弹词中的三弦，不仅在托腔上具有绿叶衬红花的作用，而且在托奏不同流派唱腔的艺术风格上也起着色彩性的特殊作用。我们知道不同的流派唱腔与其主奏乐器的伴奏风格（主要指旋律）是相辅相成，互为生辉的，唱腔与伴奏，结成一个完整的艺术体。

苏州弹词中的流派唱腔很多，三弦的旋律风格及托腔方法也各不相同。下面略举几个不同风格的流派唱腔及三弦子伴奏的例子，作为比较研究。

《方卿写家信》是用“马调”演唱，三弦只弹奏“过门”，唱时停奏，三弦的旋律简单朴实，颇能显露弹词三弦的特色。

谱例87



泪 洒 行 已经 落笔是 断 回（嗳 嗳

嗳） 肠。

写 的 是

特遵 母 命 临 襄 楚， 四 十 余 天

抵楚（呜 呜 呜呜） 邦。

"薛（筱卿）调"，是"马调"基础上的进一步发展，尤其在伴奏方面，除了三弦，还加了琵琶，托奏又加强了明快的色彩。从薛筱卿演唱的《看灯》中可以看出三弦、琵琶、唱腔的三者关系：

谱例88





朱雪琴演唱的“琴调”，是从“沈（俭安）薛调”衍化而来，三弦的旋律，上下滑奏，加上琵琶的加花配合，构成了变化多端的复调进行。尤其三弦那种浑厚的音色与清脆的琵琶音色相揉合，听起来层次分明，融洽自如。下面《潇湘夜雨》是“琴调”的代表作，用主旋律记谱，我们可结合中国唱片：M-395乙面的音响，从中可以听出三弦的特有音色与演奏上的独特风格。

谱例89





“蒋（月泉）调”的三弦音色，舒展流畅，旋律性强，三弦在演奏时还常用强弱变化的手法，听来富于弹性。它那浓郁的韵味，体现出中国苏南地区的音乐特色和苏州弹词的独特风格。如“蒋调”的引奏：

谱例90



以上例举了苏州弹词中三种不同的流派唱腔及三弦伴奏的不同特点，足见三弦在弹词音乐中的重要地位。三弦作为弹词的主奏乐器，是弹词艺术的共同特点，如扬州弹词，原名弦词，意即用三弦（弦子）伴唱的弹词，在清代刊印的《扬州画舫录》中已有弦词的记载。扬州弹词用扬州方言演唱，起初是一人自弹三弦，又唱又说，后来发展为二人说唱，上手（主唱者）弹弦子，下手弹琵琶，其伴奏特色与苏州弹词基本相同，这里从略。❶

八、越剧三弦

（一）越剧简介

越剧，发源于浙江嵊县，是一种从说唱艺术发展而来的抒情性地方戏曲。初名"的笃班"、"小歌班"，继又称"绍兴文戏"、"女子文戏"，后以嵊县一带系古越国所在地而定名"越剧"。其音乐唱腔属板腔体制。其核心为一个上、下句体结构的基调。由其发展、衍变的唱调丰富多采：早期有"吟哦调"、"正调"，后来发展的有"四工调"、"尺调"、"弦下调"等。其板式有慢板、中板、流水板、嚣板、快板、散板等，还有别具一格的清板。唱腔形成袁（雪芬）、傅（全香）、戚（雅仙）、王（文娟）、尹（桂芳）、徐（玉兰）、范（瑞娟）、陆（锦花）等各种流派。代表性剧目有《梁山伯与祝英台》、《红

❶《弹词中的三弦》由连波先生撰稿。

楼梦》、《祥林嫂》等。

（二）越剧三弦及其定弦

三弦在越剧中运用很早。其参与越剧伴奏的时间仅次于鼓板、平胡（越剧主胡的早期称呼），与“斗子”（又称“金钢腿”，乃柳琴的前身）差不多时间。在四十年代嵊县乡间还一直流行的越剧萌芽时期形式“沿门唱书”和“落地唱书”中，考究点儿的唱班均可见到三弦。

传统的越剧三弦指“小三弦”，亦即“南弦”。形制与“评弹”说书用的相仿。声音清脆典雅。和合在丝弦之中，跃跃然如闪珠，隐隐然如鸣玉，为优美的越剧旋律增添不少光彩。

越剧三弦的定弦有以下几种：

1．早期（正调和四工前期）：四度五度定弦—A、d、a（正调，do=g三根弦首调唱名re、sol、re），A、d、a（四工调，do=f，三根弦的首调唱名为mi、la、mi）。

越剧在“正调”时期和“四工前期”，运用的基本是五声音阶，很少出现偏音，所以用五度定弦法演奏十分方便。

到了“四工”后期、尺调时期，移宫换调、临时性转调和转调大量运用，越剧三弦用原来的五度定弦法演奏变得难以适应；同时，人们的欣赏心理和审美要求也都希望三弦在伴奏中能够更有变化，与演员演唱、与主奏乐器不仅配合得更加和谐，还能在需要时增强对比。在这种情况下，三弦的定弦更改为“五度四度定弦”。

2．中期以后（四工后期和尺调时期）：五度四度定弦—G、d、g（do=G，三根弦的首调唱名分别为do、sol、do）。

由于越剧中期以后的三弦定弦均取五度四度定弦法，四度五度定弦在实际伴奏中已被弃而不用，所以本文叙述均以前者为例。

（三）越剧三弦的演奏方法

其一、把位。在长期的越剧伴奏实践中，越剧三弦形成有一套适应本剧种旋律进行的换把指法。以下为传统分把法与越剧换把指法的对照（以G调为例）：

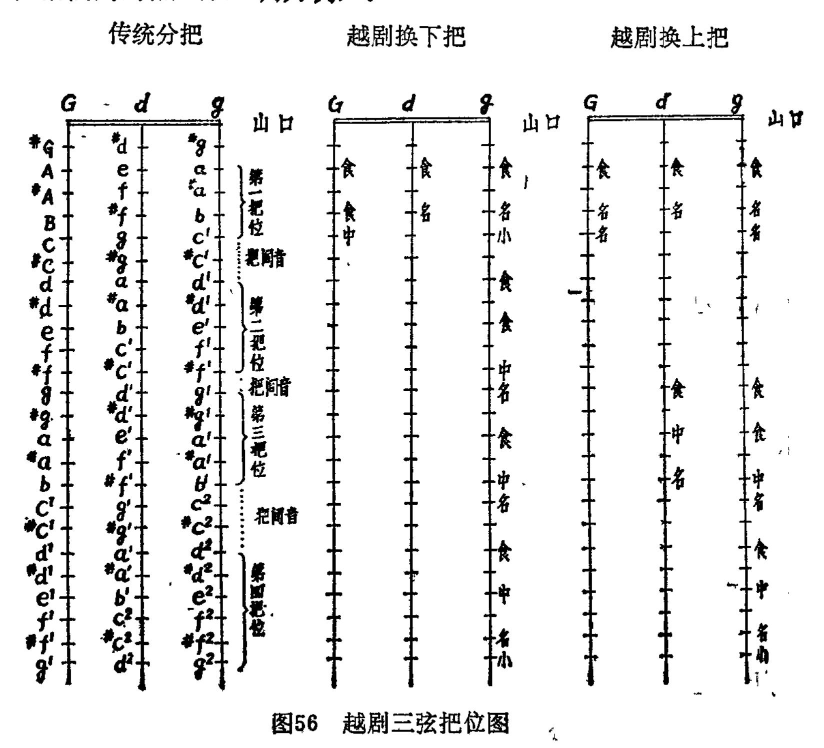


图56　越剧三弦把位图

其二、“弹”“挑”。这同样是越剧三弦右手各种演奏技巧的基础，而且是主要的演奏技巧。越剧三弦右手有用指甲和拨子两种演奏工具的，各有长短。指甲显得更为灵活，换弦方便，同时也可运用摭分等多种技巧，但其“滚”不如拨子来得“密”、“匀”。运用拨子熟练的演奏者出音纯净，轮密力匀，换弦迅速，能弱能强，同样演奏得非常迷人。

越剧三弦的“弹”“挑”有两个特点：弹作引领，自然带挑；讲究韵律，但求入神。

"弹作引领，自然带挑"。在越剧中，三弦的"弹"和"挑"就象阴阳相和，"夫妻"相随一样，是一对和谐的矛盾，总以"弹"作引领，"挑"总是紧密地跟随着"弹"。

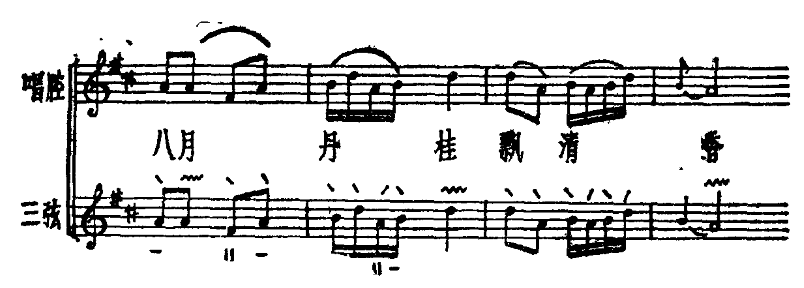
每逢强拍、强音，总是用"弹"，"弹"还经常连着运用，演奏者根据剧情需要，根据自己对乐曲的熟悉和理解，通过力度、触弦等的变化，同样是"弹"，其音色、韵味常有奇妙的变化。

（四）越剧三弦伴奏法

越剧三弦的伴奏归纳起来是"托"、"垫"、"衬"、"插"、"花"、"拟"、"独"、"合"、"连"、"匀"、"翻"、"宕"十二个字。

其一、托。在越剧中，用乐器伴唱叫做托腔。早期越剧的唱不定腔定谱，演员在台上演唱即兴发挥，乐队簇拥着主胡随演员的唱自由地伴奏，总跟着唱，把唱腔"托"在上面。"托腔"的名词即由此而来。现代越剧已均定腔定谱，然而"托腔"的名词仍然沿用。三弦伴奏的"托"，也就是对演员的"唱"而言。它的意义是唱什么音弹什么音。如：

谱例91



"托"要求严、准。要奏出抑、扬、顿、挫，强、弱、快、慢。伴奏要和演员唱的感情和表现情绪起伏一致。"严丝合缝"。

其二、垫。把旋律进行中的凹缺垫平。这个"凹缺"主要指唱字之间或唱句之间的短暂休止。把伴奏垫在这些休止中，使旋

律连贯。这是戏曲伴奏的特点之一。

唱字之间垫音。

谱例92

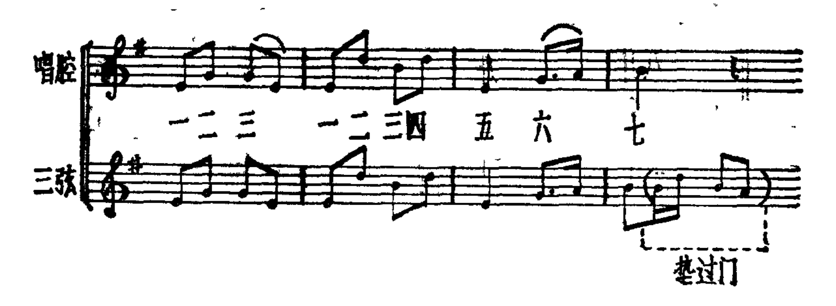


垫音必须垫得平贴，使整个旋律连贯、流畅。

唱句之间的垫音，有两种：

传统过门中的垫过门。

谱例93



经曲作者特定处理的垫过门——变化垫过门。

谱例94



其三、衬。衬的总要求是要把台上的气氛和各种表演情绪衬托出来。要衬得好，必须熟悉戏曲的表演艺术和戏曲的伴奏方法。戏曲乐队人员有一个很大的特点是一面注意整个乐队本身的默契，一面时刻在关心着台上演员各种表演动作的起伏和人物思想感情的变化，随时跟着演唱和动作变化，进行衬托。三弦的“衬”可分衬唱、衬白和配音三种情况。

衬唱。

当伴随唱腔演奏旋律时，要求“贴切”。通过“贴切”的用音达到贴切衬托思想感情的目的；

当作为陪衬声部的时候，特别要注意使自己的音量恰如其份，演奏入情入理。

衬白。

角色“数板”时，用一定的音型或简单的旋律陪衬，使节奏鲜明、色彩绚丽；

人物对白或独白时，音乐轻轻带住。

配音　根据台上需要用乐曲衬托气氛。

其四、插。为改变色彩加强气氛，在别的乐器伴奏时，间歇地插入。

其五、花。加花或减花，使能更好地发挥技巧，烘托气氛。

其六、拟。用三弦模仿生活中的响声或锣鼓。如用长滑音勒下模仿扔石子入水，用拨弦模仿咬断针线的线头等；笔者儿时亲

身多次听过同村瞎子艺人丁锡见用三弦这三根弦弹奏“骑马调”（一种锣鼓名称）和整个“闹台锣鼓”。

其七、独即独奏。

用独奏伴唱。

用独奏配音。

其八、合即合奏。好的独奏人员并不一定都是好的合奏人员。合奏人员要有合奏的素养和经验。特别是戏曲伴奏人员，不仅要有很好的节奏感、韵味感，还要善于自觉处理自己与整个乐队的关系，与台上演出的关系，要能“溶”入乐队，要能忘我地为烘托台上的气氛服务。

在越剧三弦的演奏中，还有约定俗成的总体要求，它可以归纳为“连”、“匀”、“翻”、“宕”四个字。

其九、连。要求三弦在整个伴奏中，特别是伴奏中板、嚣板、流水等唱时，演奏要连接如线，绵绵不断，除特殊处理之外，不可弹弹停停。

其十、匀。在伴奏过程中，除特别的强弱处理之外，要求演奏者奏得匀净，捻、滚也都要求密而匀，要象琤琤流水不断。

其十一、翻。翻高八度或者翻低八度演奏。与主胡或演唱者的关系常常是：你走高我走低，你走低我走高，形成对比。

其十二、宕。经常运用老弦的空弦和中弦的空弦，这种奏法俗称“宕弦”。

另外需要说明两点：

一是随着越剧事业的发展，由于戏剧表现内容的需要，一些越剧团自五十年代始就尝试把小三弦伴奏改成中音三弦或大三弦伴奏，其中以经过改革的中音三弦的效果为佳，它克服了大三弦指板太长、音位过大，超出一般人手指活动限度，影响转调、音准和快速演奏的不足，又具有音质纯净、余音增长、各音区音色比

较统一，伴奏的粘胶性增强等优点，已经可以比较明显地看出，其适应能力、适应范围和表现能力，强过传统的小三弦以及大三弦。

二是有些越剧三弦演奏者的三弦定弦，还有定为Adg的，这种定弦法比较不利于宕弦的使用，但适合用拨子演奏，每一把位三根弦的音阶序列显得更为自然，在实际运用中，这种定弦法常常也收到很好的伴奏效果。●

九、浙江的三弦及其音乐

三弦，在浙江又称弦子。传统多用小三弦。定弦为Ada，或dad^1；音域$A—a^2$，或$d—d^3$。多持拨弹奏。主要演奏技巧，右手有：弹、挑、滚、双弹、双挑、扫；左手有：吟、带、滑、揉、泛。

三弦在浙江戏曲、说唱中是重要伴奏乐器之一。婺剧早期乐队的“五把交椅”中有三弦（余为鼓板、正吹、副吹、小锣）；绍剧早期乐队的“上三把”中，包括三弦一人；瓯剧、和剧、台州乱弹的传统七人乐队中亦有三弦；甬剧在早期的乐队编制中有鼓板、板胡、三弦各一人；湖剧早期的主要伴奏乐器有二胡、三弦、中胡；此外，越剧、杭剧的伴奏乐队中，三弦亦为重要乐器。说唱音乐的衢州滩簧、绍兴平湖调，则以三弦为主要伴奏乐器。

浙江戏曲、说唱乐队中的三弦，主要用于为唱腔伴奏。此中，充分发挥乐器性能，紧随演员唱腔，你长我短，长短相衬，你简我繁，繁简配合，对音乐的表现起了重要的烘托作用。如：浦江乱弹唱腔【三五七】，唱腔与伴奏之间不仅在节奏上形成繁简对比补充，而且在旋律音调构成方面亦形成唱腔的五声音阶与三弦、笛子、板胡的七声音阶的结合，唱腔与伴奏之间还以支声性的声部关系为特点，互相间有同有异，同中有异，颇为丰富和谐。

●《越剧三弦》由丁献芝先生撰稿。

三弦在浙江的丝竹乐中亦具重要地位。如：在绍兴市嵊县民间乐曲【斑〇过河】的演奏中，其乐队虽由五大件（三弦、二胡、琵琶、扬琴、洞箫）组成，但担仕领奏的是三弦。三弦独奏曲【花头台】的演奏，更显其高超的技艺。该曲原是婺剧闹台联奏音乐，既有丰富的锣鼓组合，又有多彩的管弦丝竹演奏，而三弦演奏者却只用一把三弦，就能模拟各种乐器的声音，把大型联奏音乐【花头台】重现在听众面前。❶

附曲谱【三五七】

谱例95



❶《浙江的三弦及其音乐》由黄吉士先生撰稿。


受
拜，
拜
别
爹
娘
安
去
求
名

谱例96【花头台】




(♩=120)
四次
(♩=60)


渐快
f
(♩=130)
(♩=80)
K K
K K KKKKK K K KK
KK K
KK K


(♩=120)
(♩=140)




(♩=170)
(♩=98)


渐快 (♩=120)
三 次



十、湖南小三弦

三弦，是流行于湖南广大城乡、深受群众喜爱的民间乐器。其品种有大三弦、中三弦和小三弦三类。大三弦是晚近才从北方流入湖南，且只在专业的曲艺、歌舞乐队中使用，在民间尚不普及。中三弦是一种比小三弦形体略大些的乐器，其形制与演奏技法均同于小三弦，是小三弦的一个变体。而最普遍流行的传统乐器则是小三弦，它广泛使用于各地方戏曲乐队、民间曲艺乐队和民族管弦乐队之中，是一件不可缺少的配套乐器。

三弦直接流入湖南的历史，尚不见于文献记载。但从有关史料的叙述中可以提供三弦传播于湖南的历史依据。明成化八年（1472年）李东阳在《燕长沙席上作》一诗中咏道："西阳影堕仍浮水，南曲声低屡变腔。"❶湖南早在明初已有南曲的演出。

三弦当然也会随着南曲而流行湖南了。嗣后，明末清初昆曲也盛行于三湘四水，康乾间，乱弹（皮黄）等戏剧更是风起云涌，遍布湖南城乡。据道光人叶调元诗云："月琴、弦子（三弦子——笔者注）与胡琴，三样和成绝妙音……"，三弦又已成为湖南地方戏曲乐队中的重要乐器了。湖南丝弦音乐，亦起源于明末清初，三弦亦是其主要伴奏乐器之一。数百年来，三弦已在湖南的土地上安家落户、扎下根来，受到了群众的喜爱。近数十余年来，三弦已被泛运用于全省各种戏曲乐队、曲艺乐队、民间丝

❶李东阳《怀麓堂集》。

竹乐队和民族歌舞乐队之中，已经成为湖南人民群众文化生活中不可缺少的民间乐器。

三弦在地方戏曲乐队中地位与作用。湖南戏曲乐队，传统称之为“场面”。俗有“场面半台戏”之说，乐队是非常重要的。而三弦在乐队中是主要伴奏乐器之一。艺人们称“三弦为乐中之王”。因为三弦乐器音色清亮、圆润、丰厚，音清而远送，其它文场乐器都掩盖不住它。因此，它成了文场的主要乐器。在不同编制的文场组合中都有三弦。四大件（二弦、三弦、月琴、大筒）中有三弦；三大件（二弦、三弦、月琴）中有三弦；两大件（二弦、三弦）中也有三弦。它在乐队组合中，刚柔相济，对比协调，悦耳动听，起着丰富多彩的支声复调的艺术效果。

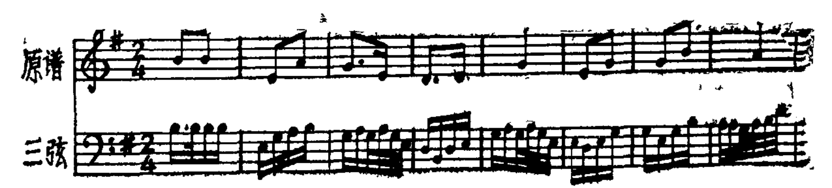
三弦在曲艺乐队中也是重要的配套乐器，特别是丝弦乐队中的主奏乐器之一。丝弦传统乐队的组合必须是“扬琴对鼓板，琵琶对三弦”的配套才是完美的。丝弦是以弹拨乐器为主体的，三弦在其中与其它乐器在音色、音量、技法上产生丰美的合奏效果。

在湖南，一般的民间曲艺乐队，三弦定弦为低音sol、中音do、中音sol。在戏曲乐队中有两种定弦方式，凡是调门在凡字调（E调）正宫（G）调以上的为do、sol、高音do定弦；调高在小工（D）调以下者为低音sol、中音do、中音sol定弦。常常是南、北路正线为do、sol、do弦式，反线为sol、do、sol弦式。这与定弦方式与调的高低和弦的张度有一定关系。

三弦演奏时，左手用大拇指和食指夹持举托琴杆，右手腕压定弦鼓，用大拇指与食指捏住拨子（中指辅助）弹奏。弹奏的技法有弹、挑、轮、滚几种。

湖南地方剧种中，三弦演奏分为“花拨路”与“单拨路”（又叫“回拨路”）两种技法。“花拨路”即是上述的技法，由轮奏或滚奏而得名为“花拨”。“单拨”的演奏方法，是用拨子

在弦上来回推拉，手腕不动，只用右手掌控制，不做激剧的快轮快滚，只在速度上适当加快。这种演奏手法，使曲调干净、清晰，且节拍越快的曲调，演奏得越清晰。如：谱例97



左手按弦的指法分为上把位中把位和下把位。上把位只用食指和无名指按弦；中把位和下把位则用食指、中指、无名指按弦，小指偶用于半音阶的按弦。按弦又有两种方法，一是用指纹面平按琴弦，音色呈浑厚；一种则是用指头尖按弦，音色清脆明亮，指头跳动灵活，艺人们称此为“猴儿打筋斗”❶。

十一、长阳南曲中的三弦

长阳南曲，俗称“南曲”。曲艺的一种。流传于鄂西长阳土家族自治县、五峰土家族自治县及宜昌市等地，以长阳资坵为最盛行。在该地流传约有两百余年的历史。今尚存唱腔曲牌三十余支，分为南曲与北调两类。南曲具有明显的板腔特征，是长阳南曲的主要腔系。由南曲派生出来的曲牌有〔南曲头〕、〔南曲垛子〕、〔南曲尾〕、〔等板〕、〔滑腔〕等。北调仅存〔寄生调〕。除南腔、北调之外，还有〔银纽丝〕、〔迭落金钱〕、〔满江红〕、〔清江引〕等曲牌体曲牌若干支。其体制结构：一为南曲腔系联曲体；一为北调单曲体；一为以南曲为主联缀其它曲牌的混合体。曲目分为带故事情节与不带故事情节的两种。带故事情节的传统曲目有《长坂救主》、《扫松》、《秋江》、《昭君

❶《湖南小三弦》由贾古先生撰稿。

和番》等；不带故事情节，咏物叙怀的小品有《春去夏来》、《春》、《夏景》等。〔寄生调〕仅唱《悲秋》、《佳人怨》等哀怨短曲。南曲悠扬、婉转；北调缠绵、悱恻。

长阳南曲的传统演唱形式为单档坐唱，伴奏乐器为三弦，演员自弹自唱。三弦长度为95厘米，琴杆由当地的枇杷木制成。无指板。长度为73厘米。琴鼓为椭圆形，上下直径为15厘米，左右直径为13.5厘米，弦轸左二右一，琴鼓面幪以蛇皮。左轸绕子弦和老弦，右轸绕中弦。弦长为13.5厘米。弦由丝线合股而成。老弦粗，中弦次之，子弦又次之。用母指与食指指甲弹奏。过门随谱，唱腔也基本随腔。单音拨奏为主，轮指较为少见，定弦为do.sol.do，相当于fc^1f^1或gd^1g^1。过门及唱腔中每逢出现宫音时，艺人多作子弦与老弦的空弦八度加花大跳，颇具曲种特色。❶

谱例98　长阳南曲《打渔杀家》



❶《长阳南曲中的三弦》由枫波先生撰稿。


桅 蓬
父 女 流 落 在江
中 他也是 深山(哪) 一 英雄

第五节　西南少数民族的三弦音乐

一、拉祜族小三弦音乐

拉祜族是云南省西南部的一个山区少数民族。自称拉祜纳（黑拉祜），拉祜西（黄拉祜）、拉祜普（白拉祜）。过去的汉文书籍称为倮黑。五十年代以来，根据本民族意愿，统称拉祜。共约三十万余人（1982年），主要分布于澜沧江流域的澜沧、思茅两地区。同汉、傣、彝、哈尼、布朗、佤等族交错聚居或杂居。语言属汉藏语系藏缅语族彝语支，与傈僳语、彝语有密切关系。在与汉、傣的民族交流中，一般群众多能兼说汉语、傣语。传统乐器有芦笙、小三弦等。

拉祜族小三弦的形制、演奏方法均与汉族三弦不同，与云南其他民族中流行的小三弦亦有较大区别。

其形制小巧，分大小两种。大的长不过80公分，小的仅50公分。琴身用整块糯梨树木料或茶树木料雕成。直径约10公分，鼓头正面以蛤蚧皮或羊皮幪面，并用竹钉固定，另一面为音窗。音窗、弦库、琴头等处均有精心雕凿的花纹图案。琴弦为三根同样粗细的铁丝，型号与小提琴E弦相近。琴码由一枚旧时的铜币或银元上面再斜放一节小铁棒而成。

其演奏方法，左手不用指尖肌肉触弦，而用指甲，甚至指甲背面紧靠指板来按音，这种按弦方式称“跪指”。以此方式按弦能得出清脆明亮的余音，而为其独特的揉弦、滑音提供了可贵的声源。左手只用食指、中指按弦，无名指作辅助性活动，如带音、打弦等，小指根本不用。右手食指第一关节处绑一竹片用以

弹奏，有时也使用较薄的弹片。弹拨方式是只弹不挑，亦有双弹和扫，极少用轮（或滚）的技法。触弦点在鼓头边缘靠琴杆凹陷处的上方。

独特的形制和独特的演奏方法，使拉祜族小三弦具有独特的音响：小而集中的音量，清脆而柔美的音色，并有较持久的余音，音色近似于吉他、古琴，却没有二者宏亮，而比它们更纤细，能维妙维肖地模拟人声，成为一种风格浓郁独特的民族乐器。它不仅是拉祜族人民生活中不可或缺的亲密伙伴，而且在当地的佤、僾伲、傈僳、汉等民族中流行。

拉祜族小三弦最著名的艺人有张老五，他改编创作的乐曲有一百一十多首。从民族风格上区分，包括拉祜、彝、哈尼、佤、傣、傈僳等不同民族的乐曲；从地区来讲，有澜沧、景洪、景谷、景东、耿马、西盟等差异；从摸拟其他乐器的演奏风格看，有唢呐调、响篾调、谷杆调、咧嘎都调、芦笙调、芯鲁调、竹筒调等。从时代来看，有古老调子，有近现代民歌，有创作乐曲等。据张兴荣《张老五及其小三弦曲》❶中的研究，张老五小三弦曲有如下几个方面的特点。

其一，多种气质的旋律表现形式：包括抒情性（如【倒板腔】、【拉祜调】等）、话语叙谈性（如【澜沧悲调】、【联络调】、【家曲】等）、描写性（如【迈山洞】、【唢呐调】、【谷杆调】等）等类型。

其二，节奏运用的多样化：由于采用了“随意附加时值”的手法，使方整性的时值变为不方整的时值，并产生了各种节拍类型，如单拍子$\left(\frac{2}{4}、\frac{3}{4}、\frac{3}{8}\right)$、复拍子$\left(\frac{6}{8}、\frac{6}{16}\right)$、混合拍子$\left(\frac{5}{8}、\frac{7}{8}\right)$、变换拍子$\left(\frac{2}{4}、\frac{3}{4}、\frac{5}{8}\text{等交错}\right)$、散板、无眼板等。

❶载四川音乐学院学报《音乐探索》1986年第二期。

其三，丰富的变奏手法：除一般的加花、减字、附加、镶嵌、删减变化外，还有以乐汇的多次变化重复而构成全曲、节奏变奏、节拍变奏、句幅变化、音区对比、调性变奏等。

其四，灵活多变的结构形式：包括以乐汇的多次变化重复加终止式来构成乐曲，以乐句的多次重复加终止式来构成乐曲，以及单乐段、复乐段、单二段体、复二段体、单三段体、变奏体、循环变奏体、联曲体、组曲体等结构形式。

其五，有意运用多种定弦法的空弦音的双弹、扫弦、持续音来取得和声效果，丰富音响。

其六，以隐伏声部、固定音型构成潜在的复调因素。

这些艺术特点对音乐表现力的丰富起了重要的作用。

张老五小三弦曲的代表性曲目有【澜沧小调】、【拉祜情歌】、【悲调】、【蜜蜂朝王】、【僾伲竹筒舞曲】、【芦笙调】等。

【芦笙调】原是拉祜族大芦笙的曲调。张老五第一次用小三弦弹奏是在1952年，一个雨天的傍晚，老五蹲在屋角里，聆听着屋外的簌簌雨声，脑际油然浮现了大芦笙的音调，于是，他就在小三弦上摸索着弹出了这首乐曲。乐曲以两条同音高的空弦(e^1)自始至终伴随着曲调，仿佛是芦笙吹出来的和音。全曲节奏平稳、旋律流畅，小三弦滑指、吟音的运用，为乐曲带来柔婉的气质。

【拉祜族情歌】 据张老五说，此曲与【芦笙调】是两首最富于拉祜族风格特色的乐曲，她们就像两姐妹。此曲原是一首拉祜族的爱情民歌。张老五于1956年将它改编为小三弦曲。全曲分四段：第一段（1—31小节）和第三段（47—64小节）是小伙子的歌唱，力度较强；第二段（32—46小节）和第四段（65—77小节）是姑娘的歌唱，节奏较自由，曲调优美华丽，情绪较含蓄。全曲音乐描写：入夜，青年男女们在绿荫掩映的桥边唱着情歌，倾诉着彼此的爱慕；夜深后，青年们恋恋不舍地分别。虽然黑夜

已吞噬了情人们的身影，但静谧的夜空中，还激荡着互相告别的回响。张老五说，曲末的最后三小节中a^1—d^2的滑进，就象是情人们走远后告别的回声❶。

谱例99 〔芦笙调〕

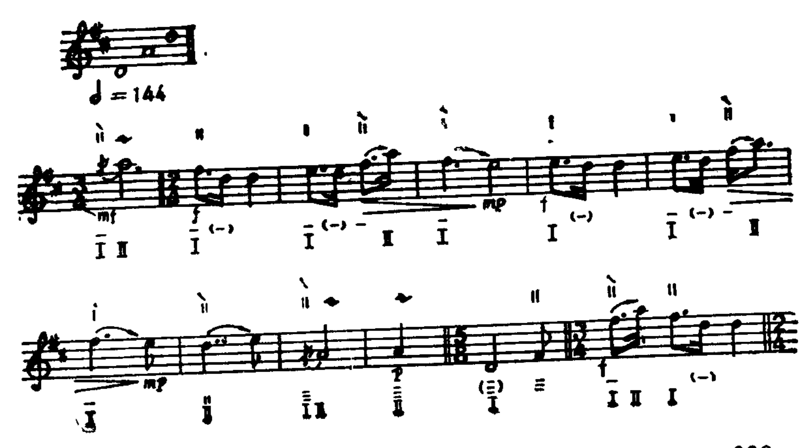


❶《拉祜族小三弦音乐》系根据云南艺术学院音乐系、云南音乐舞蹈家协会编印，杨放、周震松、夏鼎、夏思聪记录整理《张老五小三弦音乐》，四川音乐学院学报《音乐探索》1986年第二期刊载张兴荣《张老五及其小三弦曲》，云南《民族音乐》第一期夏鼎《拉祜族小三弦及其改革》等著作而撰稿，谨向诸作者致谢。



（引自《张老五小三弦音乐》）

谱例100 〔拉祜族情歌〕




string
a tempo.
♩= 144
rit.
♩= 88
♩= 152



引自《张老五小三弦音乐》

二、傈僳族三弦歌舞中的三弦

傈僳族约有四十八万人（1982年），主要聚居在云南省西北部怒江傈僳族自治州的碧江、福贡、贡山、泸水四县。其余分布在丽江、保山、迪庆、德宏、大理、楚雄等州、县和四川省的西昌、盐边等县。多与汉、白、彝、纳西等民族交错杂居，形成大分散、小聚居的特点。傈僳语属汉藏语系藏缅语族彝语支。1957年创制了以拉丁字母为基础的新文字。

三弦歌舞是流行于保山地区花傈僳群众中的一种传统自娱性集体歌舞活动。除传统节日、婚嫁和喜庆丰收场合外，平日劳动之余亦常在夜晚进行。有时通宵达旦，甚至三天三夜才尽兴收

场。用自制的小三弦伴奏。成年男子背挎小三弦（也有加入竹笛、葫芦笙、小闷笛的），女子弹着自制的口弦，边弹边跳，围成圆圈。由领头的三弦（或笛子）起调，一个调子重复若干遍，用音乐统一舞步。倮倮语称之为“期布厄瓜且”（Qlbbexkuaqiq）。“期布厄”（Qlbbex）在花倮倮中主要指自制的小三弦，“瓜”（kua）是歌、唱歌、唱调子，“且”（qiq）是舞、跳舞。Qlbbexkuaqiq即三弦歌舞。

小三弦一般选用木纹细腻坚实，不易变形的本地红花樱桃木、杜鹃花树、黄楠木等制成，全长约30—100公分。琴头雕有虎、龙、公鸡、鱼等动物形象，弦枕用虎、豹等兽骨或竹片嵌入指板底端。弦轴为木质，呈圆形。弦线最初是用麻和棕丝搓成，音量小，后用丝弦，现用尼龙丝弦。琴的两端有一条可以背、挎的布带，带上饰有红、黄、绿、白彩色花线、绒球。三根弦由低至高称为母弦、子弦、高弦。定弦法有两种：软调，定低音sol、中音do、中音sol，或低音la、中音re、中音la，俗称“咣咚得”调法；硬调，定中音re、re、la，或低音la、la，中音mi，俗称“咚咚得”调法。

小三弦的古老演奏方法，是以右手食指尖向里（内）扣(拨）弦发出单音，构成单音旋律。老年人大多只掌握这一奏法。下例仅以右手食指尖往里拨弦演奏。

谱例101



【打猎调】 蔡富云奏 晓黎采录 傅晓记谱

此外，左手尚有长打音、短打音、轻打音、重打音以及上、下滑音等。

五十年代以来，从彝、汉等族吸收了弹（扫）奏法，用右手

食指往下弹（扫）奏，使三根弦同时发响，并出现了食指向里（内）的多弦扣（拨）奏法。这种奏法被称为新弹法，为中青年所掌握。由此新弹法，出现了在单旋律中的重点和音、持续性低音、持续性高音、二声部和音、三声部和音等。

小三弦不仅在三弦歌舞中处于起乐、领舞和伴舞、伴歌的主导地位，而且还被称为“会说话的乐器”。

由于傈僳族三弦歌舞的旋律与语言音调结合十分紧密，所以，在实际生活中，小三弦的演奏者，心中想着唱词或口中无声地边念唱词，手中边弹奏，音乐乃因词而生。而且在小三弦这件乐器上，民间乐手还可奏出与语言声调有关的上、下、长、短的滑音以及和语言风格相吻合的清音、浊音、鼻音、塞擦音等，这些均为乐器所模仿的语言的声调和语言风格而产生的特定音响外壳，这样的音响外壳保留在小三弦上，因此，小三弦弹奏起来就犹如说话一般地能被人们所听懂。再加上傈僳族人民由对本民族三弦歌舞唱词内容的熟悉，发展到对小三弦旋律与语言音调联系规律的深入理解，因此，即使出现新的内容也能够听懂。下面是一首傈僳族民歌《小表妹》，从记谱中可以看出傈僳语声调与旋律歌腔的关系，而三弦由于没有品柱的限制，便于用滑指、吟、揉来模拟声调变化，所以，当人们熟悉唱词之后，即使不唱歌词，只用三弦演奏亦可由此联想到一定的词义。

谱例102





po yi laî nat po yi l i Zzit, kua mo no hainqzzeiɤ lo Aq hut biaq ssa jj zzat yi

44 44 44 31 44 44 44 31 44 44 44 35 42 44 55 31 35 44 31 31 44

（曹正启弹唱、傅晓采录记谱、胡贵注文）

在云南省内，有许多民族的乐器都被称为“能说话会传情”，也就是它不但具有表情的作用，同时也具有表义的功能。如：苗族的芦笙可以吹奏家谱，傣族的葫芦丝可以召唤自己的情人，布朗族的乐器可以问路，彝族的乐器可在众多男女青年中只向自己的心上人弹奏而被心上人所理解。这里除了约定俗成的曲调及民族语音的音响外壳保留在乐器音响之中以外，似乎还有其他音响信息的奥秘，值得人们去进一步探索揭示。❶

另，据杨正玺《芳香四溢的斑生花(景颇族音乐介绍)》❷，景颇族亦有小三弦舞。当地称之为“琴戈”，“琴”是小三弦，“戈”是舞蹈。这种乐器、舞蹈、音乐，均从傈僳族吸收而来，并且景颇化了，成为一种景颇族青年的集体舞蹈。为首的男青年舞蹈者，边跳舞边弹小三弦，节奏明快，情绪热烈。其基本曲调如下。

谱例103



【琴戈舞曲】 杨正玺记谱

---

❶《傈僳族三弦歌舞中的小三弦》系根据云南《民族音乐》1985年第1、2期晓黎、傅晓《傈僳族三弦歌舞初探》而撰稿，特向原作者致谢。

❷载云南《民族音乐》第2期1982年。

三、彝族三弦

彝族是中国西南地区人口较多的一个少数民族，约五百五十万。分布于云南、四川、贵州和广西四省区，其中占五分之三的三百五十万人以大分散、小聚居的状况与其它民族交错散布于云南省的大部分县。

据考证，远在二千多年前，云贵高原就已经有彝族先民活动的足迹，他们属于从青藏高原东部逐渐南徙的氐羌族群中的一支。

彝族语言属藏语系藏缅语族彝语支，有六个方言区，其中之一的东南方言区以云南省的路南县和弥勒县为主，这两个县不但是彝族人口最多的县份，而且聚居着彝族众多支系中知名度最高的阿细人和撒尼人。

撒尼人和阿细人最引以自豪的，也就是提高他们知名度的有三样：一是天下奇观“石林”；二是感人至深的“阿诗玛”和“阿细的先基”；三是激动人心的“火把节”和“大三弦”。

每当夜幕垂空，一声脆笛引出了欢乐的大三弦声，寂静的山寨即刻沸腾起来，蜚声中外的大三弦舞（后经文艺工作者取名叫“阿细跳月”）就开始了。他们这种男人个个会弹、女子人人会跳的群体性活动，渲染着喜庆的气氛，寄托着美好的向往，交流着质朴的感情，蕴藏着深刻的内涵。是彝族阿细人和撒尼人生活中必不可少的内容，也是他们民族形象和民族性格的象征。

在“阿细跳月”中，大三弦不但是主奏乐器，还是舞蹈的道具，因此他们自己叫“跳大三弦”或“大三弦舞”。

彝族大三弦的常见形制为长140厘米左右（个别最大的达200厘米），用松木制成，音箱呈桶状，单面蠓羊皮，牛筋作弦，拴弦板用铁皮剪成，并穿有一排弯头铁钉，以求在跳跃弹奏时与铁

皮相互摩擦和碰撞而发出的“刷刷”声，由此而增加声音的色彩。扁葫芦形的拨器也是木质的。另外，还常在琴头的琴杆上镶两块装饰性的小镜子（琴头圆形、琴杆长方形）。由于琴体较大，又要边弹边舞，故用红绸拴系而挎于肩上。（图57、58）

彝族大三弦的定弦为五、四度关系，多为C、G、C，首调唱名do、sol、do。

阿细跳月的旋律只用do、mi、sol三个音为基本素材，节奏是三拍子和二拍

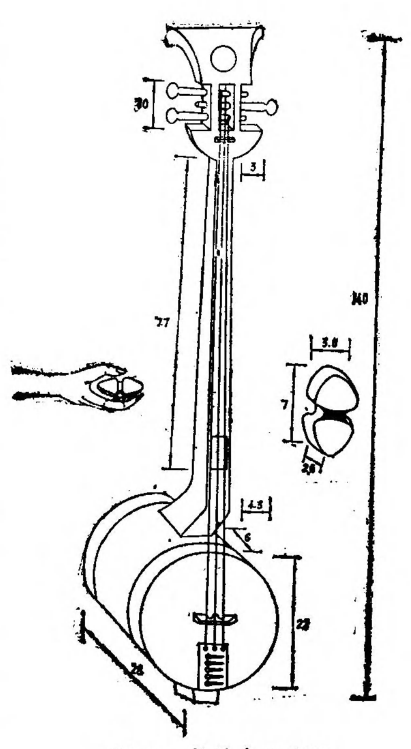


图57　彝族大三弦图



图58　彝族三弦演奏图

子交替出现，在此基础上作多种重复变化，并带有一定的即兴成份。由于曲调的简单，所以三弦的演奏技巧也不复杂，在do、

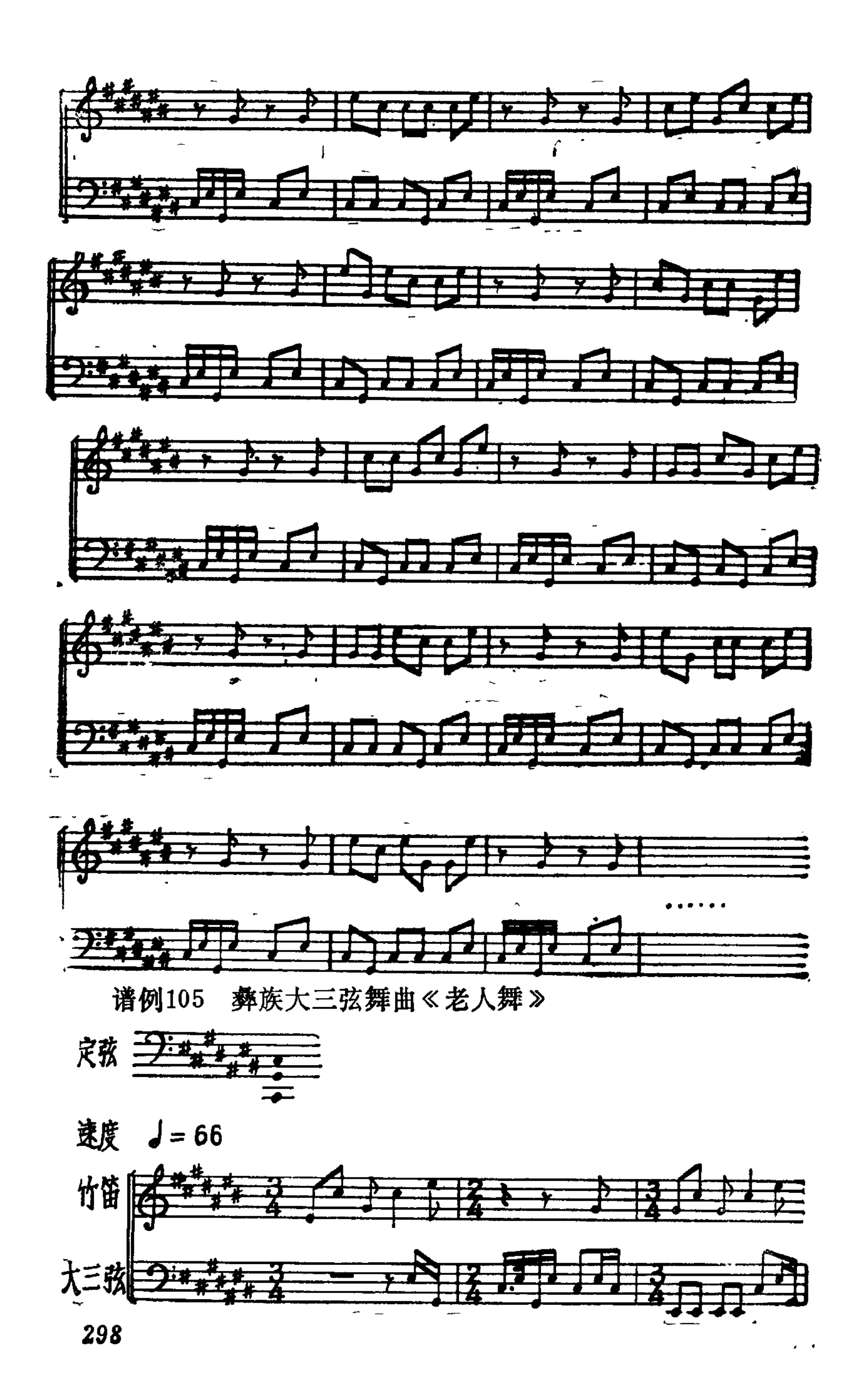
sol、do定弦的条件下，左手只须按一个音位，即可得出中音do、mi、sol、高音do、mi五个音，偶尔使用la音，也只需在原把位基础上换指向上按中弦即得。在弹奏欢快的青年舞曲（自称快三步乐）时，左手常笼统的横压固定音位，而演奏舒缓的老人舞曲（慢三步乐）时，则爱用由下而上的抹弦技法来润饰mi和高音mi音，使其形成下滑音效果。右手的弹奏只是普通的向下弹和向上拨，无特殊技巧。

"阿细跳月"的舞蹈部分是男女成排的对列成偶，以三拍子加二拍子的两小节五拍为一个动作单位，男子操着乐器跳，女子空手跳，比较讲究腿上的跳摆和腰胯部的扭晃，并常由女子在后一小节的两拍时击掌喊叫。音乐部分由大三弦和无膜竹笛主奏，辅以此起彼伏的树叶、四弦（月琴类）和人声，再加上击掌、跺脚和喊叫(高潮时女声有简短的歌唱)，交织出五彩缤纷的音乐色彩❶。

谱例104　彝族大三弦舞曲《青年舞》



❶《彝族三弦》系由钱康宁先生撰稿。



谱例105　彝族大三弦舞曲《老人舞》



四、白族三弦

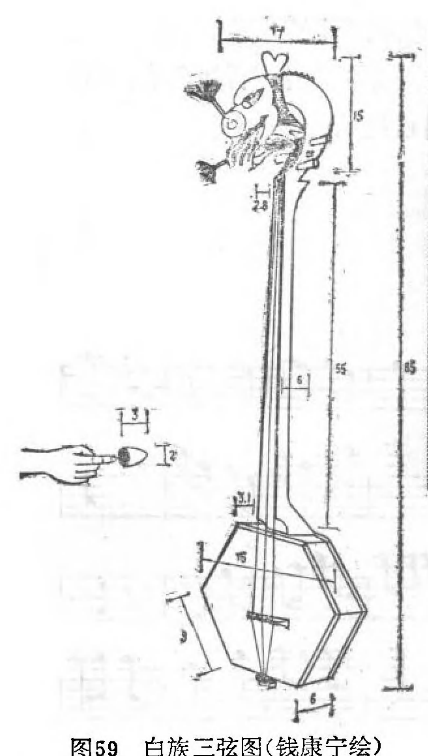
白族，属汉藏语系藏缅语族白族支，人口约一百二十万，其中百分之八十聚居于中国云南省的大理白族自治州。

白族是一个历史悠久、文化发达的民族。早在西汉时代，大理一带就设置了郡县，并已经生活着白族的祖先，他们创造了灿烂的白族文化。公元八至十三世纪的唐、宋时代，这里曾建立过以国家形式出现的地方政权，即历史上的南诏国和大理国。由于当时社会生产力的不断提高以及和中原汉族文化的交流，形成了繁荣的南诏文化时期。唐朝贞元十六年（公元800年）南诏曾遣使向唐王朝献大型歌舞《南诏奉圣乐》。

白族有着种类繁多的民间音乐。不仅有风格独特的民族戏剧——吹吹腔，而且有色彩浓郁的说唱曲种——大本曲，还有千姿百态的民族器乐曲，更有不计其数的山歌小调。

三弦是白族人民文化生活中不可缺少的伙伴，凡成年男子，大都会弹奏。它不但可以单独演奏三弦曲，还常为民歌小调伴奏，也参加民族戏剧和宗教音乐的合奏，而更重要的则是白族地区流行最广的长篇说唱曲种“大本曲”的唯一的伴奏乐器。因此，三弦是白族传统音乐中最重要的乐器。无论是逢年过节的弹唱大本曲的台子上、民俗活动的对歌场，或是朝山庙会的洞经乐队、茶余饭后的民居庭院，到处都可见到三弦身影，听到三弦的声音。

白族三弦常见的形制是长85—100厘米，木雕龙头并带丝绒装饰物，六角音箱，单面幪蛇皮，崩丝弦，拨器是牛角尖或杂木削成的圆锥形空心指套，（图59、60）。其定弦是四、五度关系，音高据乐器长短和演唱者嗓音条件，以及合作乐器的固定音高而确定，但常见的是c、f、c^1和g、c^1、g^1，空弦的首调唱名有la、re、la；re、



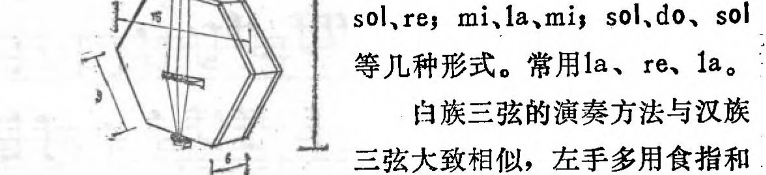


图60 白族三弦演奏图（钱康宁摄）

图59 白族三弦图（钱康宁绘）

sol、re；mi、la、mi；sol、do、sol等几种形式。常用la、re、la。

白族三弦的演奏方法与汉族三弦大致相似，左手多用食指和中指，无名指次之，极少用小指，以按为主，多用滑指和揉弦，无打指；右手是将食指套进约3厘米长的锥形拨器，多用“弹、拨、扫”三种技法。

白族三弦在单独演奏三弦曲时讲究左手滑揉结合的韵味，这是由于白族曲调的音程跳跃幅度大，三弦指板的把位又宽，加之不太用小指等原因所带来的。为山歌小调伴奏时以跟腔为主；为大本曲伴奏时除了承担过门、间奏外，采用跟腔、装饰和衬托等方式随唱腔而走；在洞经或戏剧乐队中以齐奏为主，兼有简单的支声关系。一般不为舞蹈伴奏。

白族三弦的特点是：1，白族民间器乐曲多以高音乐器为主，而它则独垫低声部。2，白族民歌的演唱也是以高音区为主，其三弦伴奏在中、低声部进行而使整个音乐显得丰满。3，演奏时音高

不以十二平均律为规范，而常用滑揉技法来造成某些音高的游移不定，这样就产生了大量的滑音、颤音和波音，再加上响亮的空弦音穿插其间，形成了白族三弦自己的风格❶

谱例106【剑川白曲调】

定弦



❶《白族三弦》系由钱康宁先生撰稿。



五、佤族三弦

佤族属棕色人种，人口二十九万八千五百多人（1982年普查

数），分布在云南省西南部与缅甸接壤的阿佤山区。

佤族人民喜爱歌舞。歌、舞、乐相结合是佤族音乐的突出特点。常用乐器有葫芦笙、三弦、笛子等。

佤族三弦较为短小，琴身一般用整块木头制成，琴鼓蠓蛇皮或蛤蟆皮，拴金属弦（钢弦）。弹时仅用右手食指和拇指，音色清脆明亮。定弦有：低音la、中音re、中音la，低音la、低音la、中音mi，低音sol、中音do、中音sol三种。可以弹单旋律，亦可弹三声部以内的曲调。弹多声部曲调时，如果旋律是在外弦和中弦上，就以内弦的空弦音伴衬；如果旋律是在中弦和内弦上，就以外弦的空弦音伴衬。其和音关系均为八度、同度、四度、五度或三度。

佤族三弦曲调可分舞曲、歌调两类。由于弹奏者善于通过三弦曲调来传达语音，尤其在谈情说爱时，遇到知音者就能听出其中所“说”的话，所以，用于抒发情感的曲调较多较美。如：下例【开门调】，是小伙子在夜里串姑娘时，叫姑娘出来开门而弹奏的曲调，乐曲中的两个基本音型各有所寓：单数小节似扣门声，双数小节是轻轻的呼唤声。演奏时，往往随着小伙子催促心情的逐渐急迫，而速度越奏越紧，表达了起伏不定的紧张心情。

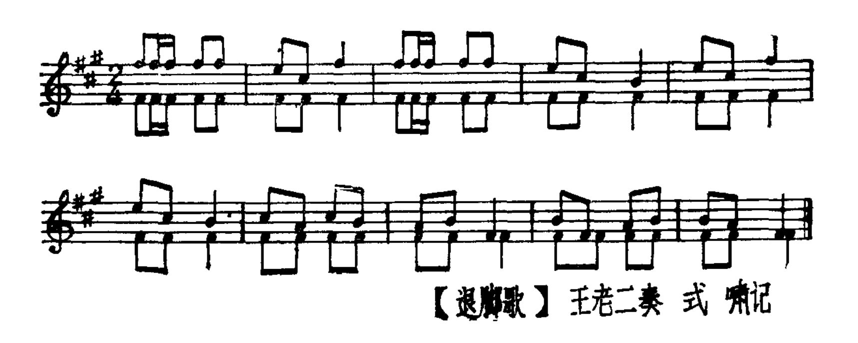
谱例107



舞曲只在跳舞时弹奏，一般用外弦弹奏旋律，中弦、里弦衬以空弦和音。用于自弹自唱时，则多为两个声部以上的弹奏，亦即一个声部奏主旋律，其余以空弦伴衬。如【退脚歌】（打歌调）以低音la、低音la、中音mi定弦，旋律由外弦弹奏，中弦、里弦以空

弦la音应和。❶

谱例108



【退脚歌】王老二奏 式 啸记

❶《佤族三弦》系根据云南《民族音乐》1983年8月第3期载李式啸《丰富多彩的佤族音乐》而撰稿，特向原作者致谢。